tarih ve toplum

aylık ansiklopedik dergi

9 771019 468006

İLETİŞİM YAYINLARI
KDV DAHİL 4.600.000.- TL

KASIM 2002
CİLT 38 • SAYI:
227

ISSN 1019-4681
212163 - 2002/11

TARİH VE SİNEMA

virgül,

9

yaşında

PUSULA

YAYINCILIK ve İLETİŞİM LİMİTED ŞİRKETİ

MEBUSAN YOKUŞU AKYOL SOKAK EVEN APARTMANI NO. 55/3 CİHANGİR.İSTANBUL

TEL:0212 252 42 80 • FAKS: 293 1544 E-POSTA: pusula@pusula.com • WEB: www.pusula.com

tarih ve toplum

aylık ansiklopedik dergi

KASIM 2002 • CİLT 38 • SAYI 227

5 Tarih ve Sinema İlişkisi Üzerine Söyleşi

15 *İştar Gözaydın-Savaşır*
Tarih Yaratma Aracı Olarak Sinema

20 *Aslı Daldal*
Tanzimat'tan Yön'e Osmanlı'nın Çöküş Hikâyesi: *Haremde Dört Kadın*

25 *Robert Darnton*
Danton

31 *Mehmet Beşikçi*
I. Dünya Savaşı ve Savaş Karşıtlığı: Batı Cephesinde Yeni Birşey Yok

36 *Senem A. Duruel*
Kahraman Tiplemeleri ile Tarih Yorumu

43 *Emin Alper*
"Viva Zapata" ve Meksika Devrimi

49 *Hilmi Maktav*
Cumhuriyet'in Sinemacısı: Muhsin Ertuğrul

56 SANDIKTAN
Sezai Solelli
İlk Gördüğüm Film

58 *Zahit Atam*
Sinemamızın Kentsel Kültür Dönemi

65 AH MİNE'L GARAİB
Turgut Kut
Seks Filmleri Döneminde Sinema-Duvar Edebiyatı: Tak Fişi Bitir İşi, Dam Budalası, Yakalarsam Severim

67 GÜNDEMDEKİ TARİH
Orhan Koloğlu
Dört Toplantıdan İzlenimler

69 KİTAP DAĞARCIĞI
Orhan Koloğlu
Sinema Üzerine...

71 KİTABİYAT
Hakan Erkılıç
Bir Tarihçinin Gözünden Sinema

ÖN KAPAK: Yerli ve yabancı tarih filmlerinden bir kolaj.
ARKA KAPAK: Film afişleri.

OKURLARA MEKTUP

BİRSEN TALAY

Kasım ayında yine bir özel sayıda buluşuyoruz. Öncelikle "Tarih ve Sinema" konulu bu sayıyı hazırlayan Emin Alper'e teşekkür ediyoruz. Ülkemizde kasım ayında sinemamızın başlangıcına ilişkin kutlamalar yapılmakta ve "Sinema ve Tarih Buluşması" gerçekleşmektedir. Ben, tarih ve sinemanın buluşması diyorum... Nerede buluşurlar, öyle bir alan var mı, o alanda birbirlerini görebilirler mi ya da nasıl görürler? Bu ve benzeri soruların yanıtlarını düzenlemiş olduğumuz söyleşide bulabilirsiniz. Dergide yer alan diğer yazıların tanıtımını bu sayının editörü Emin Alper yapıyor, bu nedenle ben de *Tarih ve Toplum* dergisi için 2003 yılındaki planlanlarımızdan bahsetmek istiyorum.

Bu sene haziran ayında Galatasaray tarihini ele alan bir özel sayı hazırladık ve Fenerbahçe Spor Kulübü ile Beşiktaş Jimnastik Kulübü'nün tarihine ilişkin özel sayılar da yapacağımızı duyurmuştuk. 2003 yılında bunları gerçekleştireceğiz.

Bunun dışında mart sayısını yine kadın tarihine ilişkin özel sayı olarak hazırlayacağız. 2001'in nisan ayında hazırladığımız "Mahrem Tarih" sayısı oldukça ilgi görmüştü ve devamı konusunda talepler geldi. Bu sayıya ilişkin hazırlıklarımız devam ediyor. Ayrıca, 2003'ün ocak ayında lisansüstü ve doktora tez yarışması başvuruları için duyurumuz olacak. Bu yarışmaya katılmak isteyenler ocak ve şubat sayımızı takip etmeliler.

Yukarıda bahsettiğim gibi kasım ayı sinemacılar ve tarihçiler için böyle bir anlam da taşıyor. Ancak 3 kasım tüm Türkiye için başka bir anlam ifade ediyor. Yaklaşık olarak bu sayıyı elinize aldığınızda seçim sonuçları belli olacak. Kısacası, erteleme taktikleri, yasaklıları, küskünleriyle bir seçim daha bitecek ve bazı meseleler asıl bundan sonra tartışılmaya başlanacak. Avrupa Birliği "tartışmaları" ise işte o zaman farklı bir boyut kazanacak. Irak'a yönelik bir "müdahale" ise kapımızda bekliyor. Böylesi önemli gündemlerle dolu ülkemizde, tarihe ilgi duyan ve dergimizi okuyanlar renkli ama önemli tartışmaların yer aldığı bu sayıyı okuyarak keyifli ve tarih dolu saatler geçirecekler.

2002 yılının son ayında buluşmak dileğiyle....

OKURLARDAN MEKTUP

Jacques Pervititch ve Prancesco Della Sudda

Tarih ve Toplum'da (226, ss. 29-35) Jacques Pervititch konusunda yazan sayın Musemma Sabancıoğlu'nun dikkatinden kaçan bir bulguya değinmek istiyorum: Feriköy Latin Katolik Mezarlığında Pervititch ailesine ayrılmış olan mezarlık, daha önce Faik Paşa'ya (Francesco Della Sudda, 1814-1866) ait idi. Osmanlı Eczacılığının öncüsü ve Cemiyet-i Tıbbiye-i Şahane'nin (1856) kurucularından olan Mirliva Faik Paşa'nın mezarına, İstanbul'daki Hıristiyan mezarlıklarındaki bir uygulamaya göre, yeni gömü yapılmış ve aynı mezar Pervititch allesine düşmüştür. Yazıda fotoğrafları yayımlanan mezarda Faik Paşa lle ilgili hiçbir ız yoktur. Ancak, mezarlık kütüğünden bu mezarın ilk sahibinin Francesco Della Sudda olduğu anlaşılmaktadır. Pervititch aile mezarlığı, bir mezardaki ilk kişinin daha sonra gömülenlerden çok daha ünlü olsa da "olduğu yerde" kayboiabiieceğinin de örneğidir.

Şeref ETKER

Türkiye'de İlk Kez!
I. Eski Kitap ve Efemera Günleri

Özellikle kültür ve sanat alanlarında tanıtım, organizasyon ve yayıncılık çalışmalarında bulunmak amacıyla kurulmuş olan Aïda Tanıtım, organizasyon ve Yayıncılık Şirketi, Türkiye'de ilk kez gerçekleştirilecek olan eski kitap ve efemera günleri düzenlemektedir.

Her türlü eski kitap, dergi, gravür, harita, belge, fotoğraf ve kartpostal, bu alanda uzun yıllardır çalışan, tanınmış sahaflar ve diğer sergileyenler tarafından ziyaretçilerin beğenisine ve satışa sunulacaktır.

Organizatör ve sergileyenlerin ortak amacı; bu alanda konuşulabilen, görüşülebilen fikir ve bilgi alışverişinin yapılabileceği bir kültürel ortam yaratmaktır.

Koleksiyon ve koleksiyona dayalı yayın konusunda etkinlik gösteren dernek ve benzeri kuruluşlar da katılacaktır.

Okurları, araştırmacıları, meraklıları, şimdiki ve geleceğin koleksiyoncularını, daha sonra 2-3 ay gibi belirli aralıklarla sergi ve seminer benzeri çalışmalarla geliştirilerek sürdürülecek bu etkinliğin Türkiye'de ilk defa gerçekleşmesi heyecanına katılmaya çağırıyoruz.

16-17 Kasım 2002
Cumartesi, Pazar
Saat: 9:00 - 17:00 arası
İstanbul, Beyoğlu
Tank Zafer Tunaya Kültür Merkezi

Aida. Tanıtım, Organizasyon, Yayıncılık
Planlamacılar Sitesi 156 Sokak No: 3
Beysukent ANKARA
Tel: (312) 235 27 15 • Faks: (312) 235 29 18
GSM (533) 467 15 65
e-posta: aida@kobiline.com

tarih ve toplum
aylık ansiklopedik dergi

KASIM 2002

CİLT 38 • SAYI 227
ISSN 1019-4681

İLETİŞİM YAYINLARI A.Ş.
SAHİBİ
Tuğrul Paşaoğlu

GENEL YAYIN YÖNETMENİ
Murat Belge

GENEL MÜDÜR
Nihat Tuna

YAYIN YÖNETMENİ
Birsen Talay

SAYI EDİTÖRÜ
Emin Alper

SORUMLU YAZIİŞLERİ MÜDÜRÜ
Bağış Erten

YAYIN KURULU
Ahmet İnsel, Orhan Koloğlu, Turgut Kut, Eser Tutel, Emre Yalçın

DANIŞMA KURULU
Robert Anheggar,
Fikret Adanır, Feroz Ahmad, Turgut Akpınar, Masami Arai, Martin van Bruinessen, Selim Deringil, Baha Tanman, Ekrem Işın, Ahmet Demirel, Paul Dumont, Comeli Fleischer, Barbara Flemming, François Georgeon, Colin İmber, Yavuz Selim Karakışla, Kurtuluş Kayalı, Cella Kerslake, Klaus Kreiser, Uygur Kocabaşoğlu, Gün Kut, Jacob Landau, İlber Ortaylı, Şevket Pamuk, Donald Quataert, İ. Lütfü Seymen, Şinasi Tekin, Michael Ursinus, Stefanos Yerasimos

TASARIM **Ümit Kıvanç**
UYGULAMA **Çiğdem Dilbaz**
KAPAK **Çiğdem Dilbaz**
DÜZELTİ **Serap Yeğen**
MONTAJ **Şahin Eylimez**
FOTOĞRAF **Mehmet Özcan**
FİLM ÇIKIŞ **4 Nokta Grafik**
Tel. 527 89 35 Fax: 511 97 22
BASKI **Sena Ofset**
DAĞITIM **Dergi Planlama Pazarlama**

•

İLETİŞİM YAYINCILIK A.Ş.

OKUR İLİŞKİLERİ **Pekkan Yazı**

İSTANBUL Klodfarer Caddesi İletişim Han Cağaloğlu 34400
Tel. (0.212) 516 22 60 Fax: 516 12 58
E-MAIL: [illegible]

ANKARA Selanik Cad. No: 64/11 Yenişehir 06640 Tel. (0.312) 425 36 00-425 20 71

İZMİR 857. Sok., No:6/312 Konak
Tel: (0.232) 484 45 90-489 89 09
Faks: (0.232) 484 90 42

ABONE KOŞULLARI

Yurtiçi
Yıllık: 50.000.000.- TL
6 aylık: 25.000.000.- TL

Avrupa-Ortadoğu 100 $/yıl
Amerika 100 $/yıl
Avustralya 100 $/yıl

Uçak posta ücreti abone bedelinin içindedir

Yurtiçi abonelik için abone bedelinin **İLETİŞİM A.Ş. 255661 POSTA ÇEKİ** HESABI'na yatırılması ve posta çekinin üzerine "Tarih ve Toplum abonesi"ibaresi yazılarak fotokopisinin, açık talebinizi içeren bir mektupla birlikte yayınevimize gönderilmesi yeterlidir.

Yurtdışı abonelik için bedelin İLETİŞİM A.Ş.'nin **PAMUKBANK TURBE ŞUBESİ** 865277 no'lu DTH'na havale edilmesi ve dekont fotokopisinin, açık talebinizi içeren bir mektupla yayınevimize gönderilmesi yeterlidir.

Kıbrıs satış fiyatı: 4.600.000.- TL

Tarih ve Sinema Özel Sayısı

SAYI EDİTÖRÜ: EMİN ALPER

Tarih ve sinema ilişkisi üzerine hazırladığımız özel sayıya tarihçilerin ve sinemacıların katıldığı bir söyleşiyle başlamak uygun olur diye düşündük. Film yönetmeninden akademisyenine, farklı disiplinlerde uğraş veren insanların biraraya geldiği bu söyleşide son yıllarda üzerinde bir hayli gürültü kopartılan tarihsel filmler, sinemanın tarihe ilişkin kalıcı imgeler bırakma konusundaki etkileyici gücü, resmi ideolojilerin "ulus"un tarihsel hikayesini oluşturmakta sinemadan yararlanış biçimi, sinemanın sosyal bilimcilere sağladığı açılımlar gibi konular etrafında tartışma olanağı bulduk.

Tarih ve sinema ilişkisi deyince kuşkusuz akla gelen ilk şey tarihsel filmler. Bu filmlerin özellikle tarihçiler için önemi bir tarihsel dönemin görselleştirilerek, çok geniş kesimlere ulaşabilen imgeler sayesinde geçmişe dair belli bir algılayışı kitleselleştirebiliyor olmalarından kaynaklanıyor. Bu açıdan tarihçi sadece, kurgusal olan ile kendi iddia ettiği tarihsel gerçeklik arasındaki farka yoğunlaşmak yerine, bu gerçekliğin nasıl ve ne maksatla belli bir biçimde kurgulandığı üzerine eğilerek yeni açılımlar sağlama olanağına kavuşabiliyor. Böylelikle, bu sayıdaki pek çok yazıda olduğu gibi, sadece belli bir dönemin sinemada nasıl resmedildiği değil, belli bir tarihsel dönemin kendinden önceki bir başka tarihsel dönemi nasıl tahayyül ettiği üzerine de fikir yürütme imkanına sahip olabiliyoruz.

Ünlü tarihçi Darnton, Wajda'nın filmini incelediği yazısında 1980'lerin başında Fransa'da filmle ilgili yaşanan tartışmalara yer verip, bunları Jakoben geleneğin mirasçısı olduklarını ilan eden sosyalist ve komünistlerin filmi değerlendirişi ve Polonya'da askeri darbenin belirlediği bir tarihsel ortamda Wajda'nın güncel tartışmaları ne ölçüde tarihe yansıttığı üzerinde durarak, 1980'lerin ilk yıllarıyla Fransız Devrimi arasında geçen bir diyaloğun ideolojik hatlarını çarpıcı bir biçimde ortaya seriyor.

Bir başka devrim sürecini ele alması açısından Darnton'un yazıyla bağlantılı olan ve Kazan'ın "Viva Zapata" filmine eğilen yazıda, devrim ve süreklilik, siyasal iktidarın ele geçirilmesi ve yozlaşma gibi temaların Stalin döneminin yarattığı hayal kırıklığı havasında nasıl ele alındığı ve liberal bir "burjuva devrimi" yorumuyla isyancı bir mit yaratma çabasının bu filmde nasıl bir arada işlendiği üzerinde duruluyor.

Mehmet Beşikçi ise tüm zamanların en iyi savaş karşıtı filmi olarak bilinen "Batı Cephesi'nde Yeni Bir Şey Yok" filminde I. Dünya Savaşı'nın kanlı cephe savaşlarının ve pat durumuna gelmiş bir cephede ölüme iteklenen milyonlarca insanın yaşadığı travmanın anılarının izini sürüyor.

İştar Gözaydın, ulus yaratma ve bu ulusa kalıcı imgeler yaratma kaygısının cisimleştiği iki filmi ele alıyor. Yazar, Güney Amerika menşeli bir ulusal kimlik modelinin kendi ötekisi olarak siyah ırkını nasıl kodlamaya çalıştığını Griffith'in tartışmalı filmi üzerinden ortaya koyarken, benzer bir biçimde, Türk ulusal kimliği açısından "öteki" olarak kodlanan Yunan kimliğinin Halit Refiğ'in "Vurun Kahpeye" filminde nasıl işlendiğini açıklamaya çalışıyor.

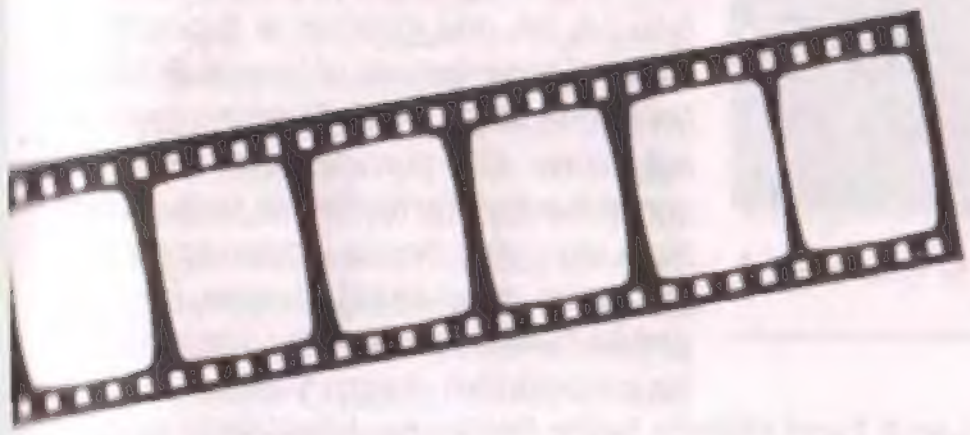
Aslı Daldal yazısında Kemal Tahir'den etkilenerek Halit Refiğ'in öncülüğünde başlayan "Ulusal Sinema" hareketinden hemen önce, Tahir'in senaryosunu yazdığı ve Refiğ'in çektiği "Haremde Dört Kadın" filminde, 27 Mayıs zihniyetinin Osmanlı'nın son günlerini ve Jön Türkleri nasıl ele aldığı üzerinde duruyor. Senem Duruel ise dönemin "devlet" tartışmaları ve özellikle ATÜT tezinin yarattığı tartışmaların belirlediği bir atmosferde, İsmail Cem'in başkanı olduğu dönemde, TRT tarafından Lütfi Akad'a çektirilen Ömer Seyfettin uyarlamalarında "Kerim Devlet" nosyonunun filmlere nasıl yerleştirildiğini, aynı dönemlerde çekilen popüler milliyetçi "Kara Murat" serilerinde "devlet"in algılanış biçimiyle karşılaştırarak ele alıyor.

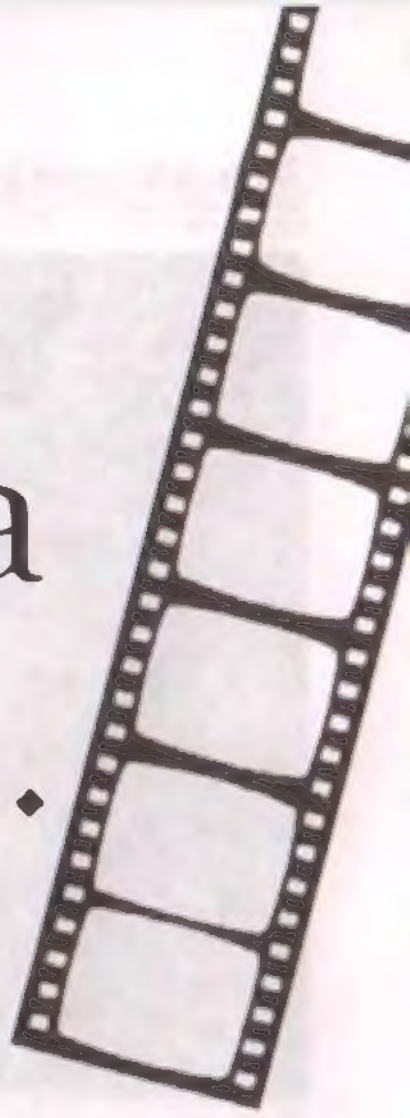
Elinizdeki sayı ağırlıklı olarak tarihin sinemada yansıtılış biçimine eğilmiş olsa da Türkiye'de hâlâ bakir bir alan olduğu düşünülen Türkiye sinema tarihi üzerine de iki ayrı yazıya yer verilme gereği hissedildi. Bu yazıların ilkinde Hilmi Maktav, Muhsin Ertuğrul dönemine eğilerek, sanatçıyı bu dönem üzerine yapılan tartışmalar, Kemalizmin sinemaya bakışı ve dönemin yöneticilerinin Ertuğrul'dan talepleri ve yönetmene yöneltilen Batıcılık eleştirileri gibi konular etrafında dolaşarak ele alıyor. Zahit Atam ise "kentsel" ve "kırsal" kültür dönemleri olarak iki ayırdığı Türkiye sinema tarihini, yaşanan önemli dönüm noktalarını not düşerek, yapım koşulları, sansür yasaları, Mısır filmleri ve melodramlar üzerine özel vurgular yaparak, genel hatlarıyla ortaya çıkarmaya çalışıyor.

"Kitablyat" bölümünde ise Annales okulunun üyelerinden, Rusya tarihi üzerine çalışmalarıyla tanınan Marc Ferro'nun "Sinema ve Tarih" adlı kitabı inceleniyor. Düzenli olarak yayımlanan "Ah Mine'l Garaib" ve "Sandıktan" köşesinde bu sayı yine sinema var. "Kitap Dağarcığı"nda da sinemayla ilgili sekiz kitap tanıtılıyor. "Gündemdeki Tarih"te ise, 2002 yılında düzenlenen tarih konulu kongrelere yer veriyoruz.

Tarihçiler ve Sinemacılar Söyleşiyor

Tarih ve Sinema İlişkisi Üzerine...





Emin Alper: Tarih ve sinema ilişkisi üzerine yapacağımız söyleşiye şöyle bir yerden başlasak uygun olur diye düşünduk; son on yılda Türkiye'de çekilen filmlere baktığımızda ve tartışma yaratan filmleri düşündüğümüzde, benim aklıma iki tane film geliyor; biri İstanbul Kanatlarımın Altında, öbürü de Salkım Hanımın Taneleri. Şimdi bu iki filmin de tarih filmi olması, tarihi olayları konu ediniyor olması bir tesadüf mü, yoksa tarih ve tarihi olaylar konusunda Türkiye'de bir hassasiyet mi var? Türkiye'de politik olarak daha sivri filmler çekilmiş olmasına rağmen bu iki film çok yoğun bir şekilde tartışma yarattı. Tarihin dokunulmazlığı konusunda bir takıntıdan, bir obsesyondan bahsedebilir miyiz? Tarihi filmler konusundaki bu hassasiyet nereden kaynaklanıyor? Etkileme gücünden mi kaynaklanıyor? Daha derli toplu ifade edersek, tarihi filmler ideolojik etkileri, içerikleri ve manipülasyon güçleri açısından tarihi olmayan filmlerden kategorik olarak ayrılmalı mıdır? Önce tarihçilerden alalım görüşlerini.

Christoph K. Neumann: Bence suç veya kabahat tarih filmlerinde değildir! Daha çok, zaten bu iki film evet, en çok tartışma yaratan filmler ama ne en iyi film, ne en sevdiğim film, ne de en sıradışı film denilecek türdendir. Problem, Türkiye'de toplumsal söylemin özelliklerindendir çıkmaktadır bana kalırsa: Bir kimlik söylemi var, ve olmaya devam ediyor ki bu normaldir. Fakat bu kimlik genellikle tarih üzerine inşa edilmektedir ki bu çok normal değil. Başka ülkelerde de benzer kimlik söylemleri var ama çoğu ülkeler bunu hukuk üzerinden, ahlak üzerinden, sosyoloji üzerinden falan yapıyor biliyorsunuz. Türkiye'de bu genellikle tarih üzerinden yapılır ve bunun için gerçekten tarihin birçok yerine dokunursan acırı Bunun için tarih düzleminde bir provakasyon bulmak da gayet kolaydır. Çünkü bu kimlik söyleminin önemli bir kısmı aslında tabulara yönelik bir söylemdir, demek ki oraya dokunulmayacak! Çünkü hakim olan tarih anlayışı bu. Ama çok eleştirel, çok da mahreme veya özeleştiriye yönelik bir tarih anlayışından sözedemeyeceğimiz konusunda herhalde hemfikiriz.

Meltem Toksöz: Ben aynı fikirdeyim, bence de kabahat sinemada değil, kabahat konuda bence! Bence sinemanın şöyle bir etkisi var, tabii daha geniş kitleye ulaştırabiliyor ama aynı şeyler yazılı da olsa, mesela aynı tepkileri çeker. Ben de tamamen bunun bir tarih ve toplum ilişkisine dayalı bir sorun olduğunu düşünüyorum, yoksa sinemanın özel olarak krizleştirdiği birşey yok ortada. Daha yaygın olarak da bu. Emin'in sorduğu tarih filmi diye bir kategori olmamalı mı olmamalı mı sorusuna bağlı olarak düşünülürse, yani bu soru bağlamında ve başka birçok bağlamlarda, en çok da sinema bağlamında, tarihçilikle normal film arasında kategorik bir ayrım olmamalı derim ben. Bence o bağlamı yapan, o kategorik ayrımı Türkiye'de çok gözönüne çıkaran Christoph'un da dediği gibi konusu ve Türk toplumunun hâlâ tarihiyle çok da barış içinde olmayışı ve bunun sebepleri de aslında aşikar.

İştar Gözaydın: Evet ama sinemanın görsel bir araç olmasının verdiği fazladan bir etki var. Türkiye toplumu çok fazla okumaya alışık olmayan bir toplum olduğu için yazılı olduğunda çok fazla etki yaratmayan malzeme bir film formatında olduğunda çok daha fazla etki yaratıyor. Mesela, Salkım Hanımın Taneleri gösterimde iken bizim öğrencilerin gelip "Hocam, gerçekten böyle birşeyler oldu mu?" diye sorduğunu biliyorum, ki bunlar 20-21 yaşında üniversite öğrencisi olan çocuklar, hayatlarında, çok vahim bir şekilde, ilk defa varlık vergisi vakıasıyla karşılaşıyorlar. Kısacası, sinema kitlelere ulaşım açısından daha etkileyici bir araç. Bir de tarihi konu alan sinema ürününün herhangi bir kurgudan farkı var benim için. Tarihte tabii, yani tereciye tere satıyor olmayayım tarihçilere ama bana daha verilere bağlı olmak -veri neyse, en azından o da başka bir bela ama!- daha önemli gibi geliyor. Hani, neyi veri kabul edersek, ona bir şekilde sadık kalmak daha

---

- Dr. Christoph K. Neumann (Bilgi Üniversitesi Tarih Bölümü)
- Dr. Meltem Toksöz (Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü)
- Doç. Dr. Iştar Gözaydın-Savaşır (İstanbul Teknik Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümü)
- Sezgin Türk (Belgesel Yönetmeni)
- Uğur Kutay (Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi)

Emin Alper ve Birsen Talay.

önemli gibi geliyor bana.

M. Toksöz: Ama tarihi film yapıp yapmamak ve filmin tarihi verileri "doğru" kullanması sorunsalı tamamen sinemacının kendine biçtiği misyona bağlı birşey.

C. K. Neumann: Yanı...

İ. Gözaydın: Gerçi öbür soruya geçtik ama!

C. K. Neumann: Evet, yani bence de burda tarih filmlerini bir bütün olarak ele alamayız diye düşünüyorum. Bir taraftan tarih süjeli filmler var, yani İstanbul Kanatlarımın altında veya Salkım Hanımın Taneleri gibi; ikisi bu gruba giriyor. Öbür tarafta belgeseller, ve belgesellerde –tabii ki aramızda asıl uzmanları bulunuyor– arasında çok değişik ama çok anlamlı, fazla keyfi olmayan kategoriler bulabiliriz diye düşünüyorum. Ömeğin birisi, tarihten alınmış negatifler, filimler, malzemeler bir şekilde yeniden teşhir eden belgesellerdir. Onlar bir tarafta, yönetmenliği veya bir anlatıcıyı öne çıkaran, bir konu hakkında daha çok röportaj mahiyeti olan belgeseller bir tarafta mesela.

İ.Gözaydın: Evet, tabii.

C.K.Neumann: Yani bu farklar çok önemli şeyler...

Sezgin Türk: Kesinlikle!.. Uğur Hoca daha iyi toparlar ama bence önemli bir konu da bir filmi yaparken yönelimlerin değişik olması zannedersem. Tarih konulu bir belgeseli yaparken farklı bir motivasyon; kurmaca veya ticari bir yaklaşım içinde oluşan bir filmde farklı bir motivasyon var. Dolayısıyla onların da tarihi malzemeyi kullanımları farklı oluyor. Yani bir belgesel film tarihi malzemeye o dönemin gerçekliğine ulaşmak için yönelirken, öbüründe gişe kaygısı içinde tarih sadece bir dekor veya izleyiciyi kendi iletisi doğrultusunda etkilemek için günümüzdeki her hangi bir düşünce için kurgulanan bir malzeme haline gelebiliyor.

Uğur Kutay: Şimdi, bu sözkonusu iki filme yöneltilen kitlesel tepkinin sonuçları hakkında söylediğiniz şeyleri, ben biraz daha radikal bir düzlemde yeniden dile getirebilirim zannediyorum. Kişisel görüşümdür, fakat olgusal gerçekliğe dayanarak söylüyorum bunu. Bu topraklarn, özlellikle Osmanlı yönetiminde bulunduğu dönem içerisinde dünya kültürünü, dünya bilimine, dünya sanatına, dünya ekonomisine yaptığı katkılar konusunda son derece fakir olduğunu düşünüyorum. Ömeğin edebiyattan bahsedelim; Alman Gothe'den, Shiller'den bahsederken ya da İngiliz Shakespear'den, Lord Byron'dan, William Black'den bahsederken, Türkiye'de kimden bahsediyoruz? Dünya çapında, gerçekten dünya sanatına, dünya edebiyatına katkıda bulunmuş kimlerden bahsedebiliriz? Muhakkak isimler sayılabilir ama bunlar biraz da zorlama isim saymacalar olacaktır gibi geliyor bana. Dünyadaki varoluşa ve dünyanın varoluşuna bu şekilde somut katkıları olmayan bir toplum kaçınılmaz olarak kimlik bunalımı yaşayacaktır. Beraberinde işte sık sık dile getirilen o "kompleksli toplum" tanımlaması olacaktır. Böyle bir toplumda da ne olur? Tümüyle geleneksel yapıya dair son derece modernist, son derece determinist bir tarihe bakış açısı olur, yani henüz modernizme atlayamamış, geleneksel yapıları bir türlü geride bırakamamış ve bu yüzden garip bir postmodern durum yaşayan bir toplum ama buna rağmen tarihe bakışında, kendi tarihine bakışında inanılmaz bir determinizmi var. Sinemanın algı psikolojisi düzeyinde iki temel karakteri vardır; birisi özdeşleşme, diğeri de arınma, yani katarsis. Özdeşleşmeyi de, arınmayı da tümüyle o determinist çerçevede iyiler ve kötüler, biz ve öteki ler, Müslümanlar ve gavurlar diye ayırarak, bu kadar sert sınırlar içerisinde. Yani modernizmi yaşamamış bir toplumun tarihe bakışında bu kadar modernist olması çok enteresan. Daha doğrusu modernist demeyeyim ama determinist olması diyelim ve böyle bir ortamda pat, birdenbire belki biraz postmodernizmin de getirisidir, -bunu söylediğim için lütfen postmodernist olduğum zannedilmesin, sadece olanı söylemeye çalışıyorum- belki postmodernizmin bir getirisi olarak, birileri çıkıp "tarihe başka yönlerden bakılabileceğini" söylüyorlar. Çok önemli bir araçla! Troçki 1923'de, ta 1923'te henüz bu sanat doğalı 30 yıl bile olmamış, 30 yaşını bile doldurmamışken, 1923'te şöyle bir söz söylemişti. "Sinemanın kendisinden kaynaklanan bir dayatma gücü vardır ve en iyi propaganda aracıdır". Böyle bir araçla birdenbire, kitleler tarihe bambaşka bir şekilde bakılabileceğini görüyorlar, yani ulu sultanlardan, işte dinsel çerçevede yaşayan, efendim devlet kültürüne uygun bir şekilde yaşayan sultanlardan birdenbire çok rahatlıkla, efendim işte "insan olan sultanlar"a geçiliyor, İstanbul Kanatlarımın Altında filminde mesela. Eşcinsel kimliğiyle olabilir, efendim işte saçını şöyle kazıtmasıyla olabilir, efendim işte bolca içki içmesiyle vesaireyle olabilir; hiç bakmadığı bir yönüne bakmaya çalışıyor. Altıoklar, filmin asıl amaçları, filmin sinematografik estetiği tümüyle tartışılabilir fakat bambaşka bir açıdan bakıyor gerçekten de. Belki Mehmet Ali Kılıçbay'ın bir örneğiydi zannediyorum, polemiklerde geçen bir örnek; Fatihin Kanunnamesi'nde bir emir varmış - okumadım, bilmiyorum, o yüzden Kılıçbay'ın ismini özellikle söylüyorum- ; böreklere bozuk yağ katan börekçiler şöyle cezalandırılacak gibi bir ifade. Efendim bunu düz okumayla ele aldığımızda ne çıkıyor karşımıza? A, Fatih döneminde halk sağlığına ne kadar özen gösteriliyormuş, yahu mükemmel birşey şuna baksanıza, böreğe kötü yağ katan adam bile cezalandırılıyor ama bir de başka bir açıdan bakalım, tersinden okuyalım; demek ki, böreklere esnaf o dönemde, demek ki

bu kanun aynı zamanda esnafın ne kadar ahlaklı, ne kadar namuslu olduğuna dair de bir gösterge olarak alınır ama demek ki birileri böreklere bozuk yağ kattılar da belki işte epey bir telef yaşandı, belki o yüzden çıktı bu kanunlar! Yani diyalektiği tam özümseyememiş bir toplumsal çerçevede, tanrının insan katına indirilmesi olarak adlandırabiliriz belki İstanbul Kanatlarımın Altında filminde yapılan şeyi ve diğerinde ise, Salkım Hanımın Taneleri'nde ise, siz söylediniz ya, yani "20-21 yaşındaki öğrenciler bilmiyorlar!" çünkü bu resmi tarihin özel, yani hem apaçık ortada duran hem de garip, sisler içerisinde duran bir parçası. Resmi tarihe müthiş bir darbe indiriliyor ve yine tarihe başka bir yönden; bu yüzden çok çarpıcı olduğunu, bu ülke insanlarının, bilginin doğasına dair düşünme yeteneği olmayan bu ülke insanlarının bakış biçimine müthiş bir darbe indirdiğini düşünüyorum. O yüzden bu kadar tepki gördü büyük olasılıkla.

Uğur Kutay ve Christoph K. Neumann.

C. K. Neumann: Ben bundan o kadar emin değilim. Yani Altıoklar'ın filminin, mesela onu örnek olarak alırsak aslında 1930'lu yılların bakış açısını iyi bir şekilde yansıttığını, fakat yeni bir şey getirmediğini düşünüyorum. Yani orada iyiler var, kötüler var. İyiler kimdir? Ne bileyim; insanın ilerlemesine yardımcı olanlar-merak salanlar, bilim adamı olmaya çalışanlar falandır ve onlar aynı zamanda sempatik tipler. Öbür tarafta kötüler. Bu kötüler kimdir? Ulemadır, çünkü hepsi gerici, budur şudur, tamam mı! Bir de biraz da halkçılık var, ne bileyim şu balıkçı tipleri falan, yani orada herhangi yeni birşey göremiyorum. Yeni bir bakış açısını ben bulamıyorum.

U. Kutay: Fakat özür dilerim, burada şeyden bahsediyorsunuz sanıyorum; yani resmi oluşumun tarihe bakışından bahsediyorsunuz. Kitlelerin bakışı öyle değil! Kitlelerin bakışını belirleyen bambaşka ögeler vardır. Örneğin Kara Murat ve benzeri film serilerine bakın. Orada düşmanların mekanı olarak Aya İrini'yi görüyorsunuz ve herşey sembolik düzeyde, o sembolik düşünme biçimleriyle belirlenmiş. İyi Müslüman akıncılar, savaşçılar vesaire var, kötü Hıristiyanlar, Rumlar vesaireler var. Böylesine bir belirlenmişlik özellikle sinematografi sayesinde kitleler tarafından benimsendi. Bu bahsettiğiniz şey, doğrudur 1930'ların bakış açısını da yansıtır bir anlamda ama daha çok resmi oluşumun bakışı gibi geliyor bana. Kitlelerin resmi ideolojisi ile devletin resmi ideolojisi her zaman örtüşmeyebilir. Sözkonusu örnekler aracılığıyla kitlelerin bakışında müthiş bir çarpılma yaşanıyor...

C. K. Neumann: Buna büyük ölçüde katılıyorum. Zaten benim gözümde Türkiye'de ana cephe, böyle sağ-sol, dinciler laikler falan arasında değil de bir türlü elit olma iddiasında olanlarla, o elit asla olamayacaklar arasındaki bir cephedir ve zannedersem o filmi, Altıoklar'ın o filmini gayet net bir şekilde oraya yerleştirebiliriz. Bu doğrudur; fakat biraz tarihçi olarak bakarsak, orada yeni herhangi birşey yok!

M. Toksöz: Tarihçi olarak yok...

C. K. Neumann: Tarihçi olarak yok. Tarih söylemine bakarsak, yani daha popüler olan tarih söylemine bakarsak, orada yeni bir şey yok! Başka bir filme dikkat çekmek isterim aslında, çünkü asıl ilginç olan, yani Türkiye'de son yıllarda bana kalırsa asıl ilginç olan tarih süjeli film; Kahpe Bizans idi.

M. Toksöz: Bence de Kahpe Bizans idi.

C. K. Neumann: Kahpe Bizans, çünkü bir şekilde bir meta söylemine aitti ve gerçekten nispeten yeni tartışmaların çok popüler, çok da başarılı bir yansıması idi. Tabii ki sanatsal değeri çok yüksek olan bir film sözkonusu değil ama işlevini yerine getiren bir film; eğlencelidir ve yine de çok boş olmayan bir filmdir. İyi bir komedi diye düşünüyorum ve gerçekten bu filmi çeken insanlar sanki sırf Cüneyt Arkın'ın filmlerini iyi bilmiyorlar, başka şeyleri iyi biliyorlar gibime geliyor. Son yıllarda tarih yazıcılığı konusunda devam eden, "ötekileştirme" konusunda devam eden tartışmalara sanki vâkıf idiler.

M. Toksöz: Zaten Kahpe Bizans'ı tarihçiler tartışmadı, sinemacılar tartıştı. O çok ilginçti, yani tarihçiler pek birşey, bir yanlış bulmadılar. Herkes senin dediğin gibi düşündü. Bence de son zamanların tartışmalarını çok iyi yansıtıyordu tarih yazıcılığında. Yani sinema tarihi şimdi çok ayrı birşey. Sinema tarihinden bahsetmiyoruz. Sinema tarihiyle dalga geçtiği anlaşılıp düşünüldü filmin sadece, ki bence o dediğin gibi daha başarılı yönüydü filmin. Onun için sinema tarihi, yani Cüneyt Arkın falan çok alındı malındı, yani o yüzden bireyselleşti, o çünkü sinema tarihi oldu, tarih çerçevesinden çıkarıldı film birdenbire. Belki de onun için Emin'in aklına örnek olarak gelmedi, yani diğer iki film geldi. Ben Uğur Bey'in söylediği birşeye takıldım, anlayamadım daha doğrusu; "kitlelerin düşüncelerinin değiştiğini mi söylüyorsunuz, bu filmlerle?...

U. Kutay: Hayır, hayır. Kitlelerin garip birşeyle karşılaşıp tepki vermelerinden bahsediyorum, yani sıradan, sıradan demeyeylm de normal, gündelik düşünme biçimlerine, devletinkiyle örtüşsün örtüşmesin farketmez, toplumsal karaktere sahip bir resmi ideolojik bakışa hiç uymayan yeni bir düşünce biçimiyle karşılaştıklarını düşünüyorum, bu sözkonusu iki filmle. Çünkü bir kere bizim padişahlarımız kesinlikle şöyle böyle olamaz! Bizim padişahlarımız hep ulvi noktalarda dururlar, fakat bir film çıkıyor ortaya ve diyor ki, Hayır, senin padişah dediğin adam, yani mesela Sultan Abdülhamit

Sezgin Türk, İştar Gözaydın ve Meltem Toksöz.

hakkında bir sürü mucizeler üretilmiştir, belki biliyorsunuz onlan. Adam işte mesela bir günde Hacca gitmiş gelmiş vesaire gibi... Buna benzer mitler üretiliyor padişahlar hakkında. Fakat birisi çıkıp diyor ki, "yok canım sizin öylesine tanrısal bir kata yerleştirdiğiniz padişah sıradan bir insan aslında, yani o da eşcinsel olabiliyor. Bir yandan içki yasağı koyarken, bir yandan inanılmaz bir şekilde alkol tüketimi yapıyor, efendim işte uyuşturucu madde kullanıyor" vesaire, vesaire. Ya da Türkiyeli sinema izleyicisinin algı evrenine genellikle 'zalim düşman' olarak sunulmuş Rum ve Ermenilere çektirilen zulmü gösteriyor. Böyle birşey sunuyor...

M. Toksöz: Başta Christoph'un söylediği o sanıyorum; kötü sultan imajında bir yenilik yok! O imaj zaten Kemalizmden beri...

U. Kutay: Fakat bu kitleselleşmiş birşey değil sadece devletin kitleselleştirmek için çok çaba sarfettiği fakat başaramadığı 'devlet resmi ideolojisi.'

C. K. Neumann: Aslında Altıoklar'da Dördüncü Murat kötü bir padişah değil... Zannedersem filmin tek ilginç kişilliği o bana kalırsa; ama o da çok yeni bir şey değil. Elili altmışlı yıllarda basılmış İslam Ansiklopedisi'nde Dördüncü Murat maddesini okursanız, orada da böyle şeyler yazılmıştır. Orada da böyle biraz yerleştirilemeyen bir kişilikle karşı karşıyayız. Tabii ki şimdi bir tarihçi, bütün bunlann altında yatan hatâyı bugün nispeten kolay bulabilir! Modern bir birey olarak Dördüncü Murat'ı inşa etmek aslında pek de bir işe yaramayacak! Bu ise yapıldı, ilginç de oluyor ama tutarlı olamıyor. Dördüncü Murat'ı modern bir birey olarak inşa etmekten vazgeçildiği anda belki çok daha anlamlı bir tarih yorumu ortaya çıkabilir.

M. Toksöz: Ama işte o zaman da sinemanın çerçevesi sorusu geliyor, yani sinema bunu yapmakla yükümlü mü? Bence hiçbir şekilde değil

U. Kutay: Ben tezimde ısrar ediyorum; haklı olarak diyorsunuz ki "1930'lann resmi ideolojisi zaten böyle yöneliş içerisindedi". Tamam, bir problem yok orda ama o resmi ideoloji 12 Eylül 1980'le birlikte yerini bambaşka bir, yani daha öncesi de var tabii, bu Menderes ve Celal Bayar'ın iktidara gelmesiyle başlayan bir süreçtir fakat 12 Eylül 1980'le birlikte çok ciddi bir zirve noktasına ulaşan, yeni bir resmi ideoloji gündeme gelmiştir ve bu ideoloji kitlesel düzeyde zaten varolanla buluşmuştur; sizin bahsettiğiniz 1930'lann resmi ideolojisi, efendim çok sesli müzikte olduğu gibi ya da kılık kıyafet devriminde olduğu gibi ya da dil devriminde ve benzer pek çok alanda olduğu gibi, yine kitleseileşememiştir. Söylediğiniz doğru; devletin bakışıdır ama...

C. K. Neumann: Hâlâ bir resmî ideolojinin bu ülkede var olduğundan çok emin değilim, tam tersi. Belki bugün bir resmî ideoloji hâlâ var, bunu şimdi tartışacak değilim. Varsa bile İstanbul Kanatlarımın Altında ile ilgisi yok. Altıoklar'ın bir daha yaptığı şey, bir zamanlar resmî ideoloji idi Bugün bunun ancak bir parçası hâlâ resmî ideoloji olarak görülebilir. Sizin 12 Eylül'den sonra nükseden ideolojik elemanlar, çoğunlukla resmî ideoloji olamamış, olmak istiyor ama olamıyor. Konuyu elit olma iddiasında olanlarla aslâ olamayan arasındaki gerilim alanına yerleştirmek lazım; ve o ikilemler arasında şu anda Osmanlı padişahlarının hepsi çok çok büyük, kutsal idi diye böyle bir resmî ideoloji gerçekten yok Türkiye'de! Böyle bir ideoloji var ancak herkesçe paylaşılan, devletçe bir şekilde ikame edilen bir ideoloji değildir bu. Bunun için ideolojik bir kavga var orada, ama resmî ideoloji düzleminde değil.

U. Kutay: Ben olgulara bakarak ve olaylara bakarak hâlâ ısrar ediyorum; özellikle 1980'den sonra Türk-İslam sentezi adı verilen o garip ideolojik yapılanma çerçevesinde bu resmî ideoloji inanılmaz bir kitlesellik kazandı. Yani Mustafa Altıoklar'ın filmi birçok sinema salonunun baskına uğramasına yolaçtı, yanlış hatırlamıyorsam, yani Türkiye'nin bazı yerlerinde gösterilemedi bu film, çünkü kitlenin "resmi ideolojisi" ile çarpışıyordu.

E. Alper: Ben burda şöyle bir soru sorabilirim diye düşünüyorum; acaba 1980'den sonraki Türk-İslam sentezi görüşü dahi, hegamonik olmaları, yani kendi düşüncelerini kitleselleştirebilmeleri anlamında ne kadar başarılı olabildi? Bunu şurdan açmaya çalışacağım; İştar Hanım az önce şöyle söyledi: "görsel açıdan çok kuvvetli birşey sinema ve gerçekten de insanın kafasında kalıcı imgeler bırakıyor" Mesela Hobsbawm, Fransız İhtilali ile ilgili imgemizin büyük

olçüde Charles Dickens'e ait olduğunu söylüyor. Bu, sürekli işleyen giyotinin önünde kayıtsız bir şekilde örgü ören sans-culotte kadın imgesidir. Çok doğru bir tespit. Çünkü benim kafamdaki imge de oydu. Ben küçükken Dickens'ın İki Şehrin Hikayesi romanının film uyarlamasını izlemiştim ve gerçekten de kafamda öyle bir imge kalmıştı.

İ. Gözaydın: Çok haklısın, bende de Fransız İhtilali bağlamında o imge var.

E. Alper: Bunun, resmî ideologların da aslında çok farkında olduğu bir şey olduğunu tahmin ediyorum. Fakat Türkiye'de genelde, hani sinemanın bu imge yaratma işi resmî ideologlar tarafından yeterince önemsenmemiş gibi. Özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarında sinema güçlü bir propaganda aracı olarak kullanılmıyor. Sovyetler Birliği'nde çok kullanılırken, Nazi Almanyası'nda çok kullanılırken... Fakat 1970'lerin sonuna geldiğimizde TRT ile birlikte birtakım dizi çalışmaları başlıyor ve 1980'den sonra iyice hız kazanıyor. 1980'den sonra işte Türk-İslam sentezinin görüşleri diyebileceğimiz filmler, o işte Osmancık, Kurtuluş falan gibi. Fakat onlar da bana sanki imge yaratma konusunda çok beceriksiz, sakil kalmış filmler gibi geliyor. Bunları mesela Kara Murat filmleriyle karşılaştırıyorum. Kara Murat filmleri çok daha popüler filmler, fakat ona ve o tarz filmlere gönül indirmiyor TRT yapımcıları ve yine çok resmî kalıplar içerisinde birtakım filmler üretiyorlar. Ve o filmlerin hiçbiri popüler olamıyor. O açıdan Türk-İslam sentezi anlayışı da sinemayı bir türlü etkili bir şekilde kullanamıyor gibi sanki.

C. K. Neumann: Bunun nedenini sanki semiyotikle açıklamak nispeten kolay. Bir şey gerçekten etkiliyse, herhangi bir sanat eseri olsun, herhangi sanat eseri bile olmayan bir metin olsun; sürpriz ihtiva ettiğinden, içerdiğinden dolayı etkileyici olur, sanat değeri de kazanır. Resmî ideoloji ne yaparsanız yapın, çok fazla sürpriz içermiyor! Bir düşünce henüz resmî ideoloji olmadan belki bunu içerebilir, ve bu itibarla ondan sonra tabii çok da etkili olabilir. Sonra, resmî ideoloji olduktan sonra 70 yıllık bir tekrarlamayla yine bir şeyler elde edebilirsiniz ama asıl olan şey; sürpriz, insanı sarsan, en azından ciddi olarak uyaran bir şeydir ki ondan sonra bellekte yer alsın. Geçenlerde bir tanıtma yazısı okudum, bir sözlü tarih çalışması Almanya'da yapılmış ve Nazi Almanyası'nın hatırlanmasıyla ilgili. Kimin tarafından hatırlanması? O zaman nispeten önemli, yani orta derecede önemli olan kişilerin çocukları ve torunlarının o dönemi hatırlaması. Orada çok ilginç birşey ortaya çıkmış.

İ. Gözaydın: Nazi idaresinin orta kademe yöneticileri mi?

C. K. Neumann: Küçük belediye başkanları...

İ. Gözaydın: Dönemin karar alma mekanizmalarında yer alan?

C. K. Neumann: Rommel olmayan generaller, albaylar, yani ideolojik bakımdan illa çok Nazi olmaları şart değil ama bir şekilde önemlice bir rol oynamış olan insanlar... Neyse, o insanlar, daha doğrusu onların çocukları ve torunları neyi hatırlıyorlar? Çok büyük ölçüde hatırladıkları şeyler anlatı planında, sinemalar ve filmlerdir. Hatırladıklarını filmlere atıfta bulunarak anlatıyorlar. Güya babalarıyla veya büyükbabalarıyla çok konuşmuşlar. Onlar hakkında ailede çok konuşulmuş olmasına rağmen yine de ondan sonra ne bileyim, Şeytanın Generali filmine veya Birinci Dünya Savaşına ait olan Im Westen Nichts Neues, yani Garp Cephesi'nde Yeni Bir Şey Yok! filmine atıfta bulunarak o dönemi hatırlıyorlar. Veya Schindler'in Listesi'ne atıfta bulunarak anlatıyorlar. Bu çok ilginç bir kere... Bu neyi anlatıyor? Birincisi...

M. Toksöz: Almanya'da olması çok ilginç. Bilerek, birebir değil ama dolaylı yoldan. Başka bir toplumdan bekleyebilirsin onu ama Almanya'da ilginç...

C. K. Neumann: Yo, Almanya'da tarih söylemi Türkiye'deki tarih söyleminden çok farklıdır. Bu ayrı bir şey ama benim burada dikkat çekmek istediğim hususlar şu: bir; sinema burada gerçekten sembol üretimini önemli ölçüde üstlenmiştir. İkincisi, atıfta bulunulan filmler bir zamanlar bir sürpriz oluşturmuş; şaşırtan, uyaran, insanı belki de sarsan eserler idi. Bunun için TRT'nin çabalarının, bilmem ne kadar pahalıya malolmuş İstiklal Harbi çalışmalarının izleyenlerin hafızasında silik kalması biraz da bundan dolayıdır.

U. Kutay: Ama bu daha çok sinematografik estetikteki eksikliklerden kaynaklanıyordur. Şimdi biraz konuyu değiştirerek örneklemek istiyorum. Bu ülkenin ölümle çok garip, neredeyse nekrofilik olduğu söylenecek bir ilişkisi var. Çünkü öncelikle direkt sinemaya bağlamıyorum, örneğin şehadet kültüründen başka benzer kültürel yapılanmalardan, yani dinsel kaynaklı kültürlerden besleniyor ama hergün bu ülke insanlarının, bu ülke annelerinin, bu ülke kızlarının oğullarının, ilkokul çocuklarının, liseli gençlerin vesairenin hergün hâlâ televizyonda izlediği filmlerde biz bunları görüyoruz. Türk filmlerinde esas oğlan ölür genellikle, esas kız da ölür genellikle. Bazen birisi ölür, öbürü onu kucağına alır ve batan güneşe doğru giderler. Bazen ikisi birden birbirlerine sarılarak ölürler ve ölüm burada bir arınma aracı olarak kullanılır aslında, yani bu anlamda gerçekten garip nekrofilik bir toplumsal yapı var. Bu olgu toplumsal psikolojiyi öyle bir etkiliyor ki, bu ülkenin insanları "seni sevmeyen ölsün", "ölmeye, ölmeye geldik" gibi sloganlar üretebiliyorlar. Şimdi böyle bir toplumsal yapı, izlediği filmlerden de etkilenen bir toplumsal yapı, tarihini filmlere göre kuramaz mı? Bana kalırsa öyle oldu, tarihini filmlerle kurdu, yani işte Kara Muratlarla, Tarkanlarla kurdu. Orta Asya'dan çıkış söylencesiyle birlikte başlayan bir sinematografik tarihsel süreç yaşandı aslında. Siz şurada yazılı, burada yazılı diyorsunuz. Mustafa Altıoklar televizyonda çıktığı bazı söyleşilerde kaynaklarını veriyordu. İşte, "Dördüncü Murat'ın alkolik olduğunu ben söylemiyorum, işte şu tarihçi söylüyor, şu kitabın şu cildinde var" diyordu ya da efendim işte "şu kütüphaneye giderseniz, orada bulabilirsiniz" diyordu ama sözlü kültürden, sözlü hatta sembolik düşünme biçimlerine dayanan kültürden yazılı kültüre bir türlü geçememiş bir toplum okuyarak bilgi edinemez zaten. Hatta bırakın okuyarak bilgi edinmeyi, bilgi üzerine ve bilginin doğası üzerine düşünme yeteneğini bile geliştirememiş bir toplumdan bahsediyoruz burada. Olsa olsa filmlerle kendine yeni bir tarih yaratır, kurmaca bir tarihle yaşar ve oradan müthiş bir gurur duyar, varoluşunu bu filmlerle inşa ederek komplekslerini bastırmaya çabalar. O yüzden bu filmler müthiş sürprizler içeriyordu gerçekten de. Altıokların filmi de, efendim diğeri de ve çok çarpıcı deneyimlerdir, o yüzden kitlesel tepkiye maruz kaldılar büyük olasılıkla.

Birsen Talay: Peki, Kara Muratları filan nereye koyuyorsunuz; gerçekten bunları bir tarihi film (tarihsel film) kategorisine alabilir miyiz? Bunlar hakikaten bu kategoride mi, böyle bir kategori var mı?

U. Kutay: Tarihi film ya da tarihi belgesel deyince aklıma tarihi yapıt gibi, "Yüz Yıllık Yapıt" gibi bir kavramsallaştırma geliyor! Yüz yıllık film gibi bir yaş belirten birşey geliyor. Daha çok biz, tarih belgeselleri ve tarih filmleri demeyi tercih ediyoruz. Böyle bir, sert bir ayrım olduğunu da inanmıyorum, yani mesela sinemada türler vardır; belgesel sinema vardır,

Söyleşiye katılanlar toplu halde.

savaş filmleri vardır, western vardır, müzikaller vardır, korku türü vardır. Bunlar tür olarak adlandırılır, fakat tarih filmlerini kolay kolay tür olarak adlandıramayız, yani "tarih filmleri" diye bir tür yoktur daha doğrusu, çünkü hepsinin içinde vardır. Bu anlamda tabii ki kurmaca ama böyle bir toplumun tarihini oluşturabilecek kurmacalar onlar, bu anlamda tarih filmleri.

C. K. Neumann: Zannedersem bizim söyleşimizin konusu da sinema ve tarih, yani sırf tarih filmleri falan değildir. Demek ki ikisi girer. Belgesel, belgesel röportaj, tarih konulu ve tarih süjeli filmler, örneğin Kara Murat aslında tarih süjeli bir filmdir. Orada çoğu zaman tarih, somut bir tarihi olay konu edilmiyor, fakat muhayyel bir mazide cereyan eden vukuat yine tarih ve sinema konusuna girer. Bu da tarihçi olarak beni ilgilendiren bir şeydir. Yaptığımız türden bir söyleşi genellikle ve kolaylıkla "bu film hatâlıdır, bu film daha doğrudur, bu filmde şu eksik var" gibi yargıçvari bir muhabbetine dönüşür, ki doğru değil. Tersini yapmak, yani şu değişik türlerin veya tür demeyeyim, değişik kategorilere giren filmlerin tarih aniatı metoduna getirdiklerini ve getirmediklerini düşünmekte zannedersem daha büyük fayda var.

E. Alper: Burada kaçınılmaz olarak iki aniatı tekniği, yani tarihçi ile sinemacının kullandıkları aniatı biçimi arasında bir ayrım nasıl yapılabılır sorununa geliyoruz galiba? Hayden White'ın iddia ettiği gibi tarih anlatısıyla fiction yani kurgu arasında temel bir ayrım olmadığını düşünüyor musunuz?

C. K. Neumann: Hayden White tartışmasına ayrıntılı giremeyiz herhalde. Fakat bir şey herhalde doğru; tarih, yani normal akademik tarih anlatı teknikleri kullanır ve o anlatı tekniklerini çok ama çok zor yok eder. Genellikle yok edemez, bir şekiide kullanır bazen de geliştirir ama bir şekilde o anlatı tekniklerinin de esiridir çünkü ortada geniş anlamda bir veya birçok medya var! Tarih filmlerinin medyası ne gibi esaretlere yol açar ve o esaretlerde ortaya çıkan pozitif birşey yok mudur? Aslâ bir tarih kitabının –tarihi roman da olabilir, bir akademik çalışma da olabilir, bilmem ne de olabilir, kaynak güldestesi, kolleksiyonlan olabilir– aslâ bir kitabın yapamadığı birşey acaba bir film tarafından yapılabilir mi ve o yapılabilen şey nedir ve yapılıyor mu ve bu bilinçli bir şey midir ve gerçekten tarihle ilgili filmlerin poetikası var mıdır? diye bir dizi soru sorabiliriz.

U. Kutay: İştar Hanım öyle bir örnek verdi, işte öğrencilerin bu film sayesinde "Varlık Vergisi diye bir şeyi tartışmaya başladılar"... Siz de Almanya'daki sözlü tarih çalışmasından bahsettiniz. İkisini de filmler belirliyor ama, yani bu belki pozitif bir getiri olarak algılanabilir, fakat benim sinematogratif estetik konusunda çok ciddi bir endişem var; sinematografik gerçek kurma biçimleri tarihe, gündelik hayata ve daha birçok olguya bakarken herşeyi kurmaca bir karaktere büründürüyor gibi geliyor bana. Nedir? Bu, sinemanın büyük ustaları Pudovkin, Kuleşov ve Eisenstein'ın kurgu çalışmalarıyla başlamıştır. Örneğin Sovyetler Birliği'nin bir kentinde soldan sağa doğru koşan bir genç kadını görüntülerler; birisine sarılmak üzere koşmaktadır. Sovyetler Birliği'nin bambaşka bir kentinde sağdan sola doğru koşan bir genç adamı görüntülerler. Sonra bambaşka bir kentte bu iki genci birbirlerine sarılırken -beyaz merdivenli bir binanın önündedirler- sonra bambaşka bir kentte de, beyaz merdivenli bir binanın çekimi yapılır. Dört ayrı zamansal ve mekansal gerçeklik sinematografik gerçeklik düzeyinde buluşturulur, yeni bir gerçeklik yaratılır. Bu gerçekliğin algılanmasında bir kırılmanın yaşandığı düzeylerden birisi, fakat sadece bununla kalmıyor...

C. K. Neumann: Sonuncusu gerçeklik mi?

U. Kutay: Efendim?

İ. Gözaydın: Ortaya çıkan sonuç gerçeklik mi?...

U. Kutay: İşte orada bir problem ortaya çıkıyor. Sinemanın sanatsal karakteri biraz da buna bağlı olmakla birlikte, sinematografik düzeyde kurulan zamansal-mekansal gerçeklik düzeyi, özdeşleşme ve arınma gibi temel karakteristikleri de yanına alarak aslında izleyicinin tarihsel ya da gündelik gerçeklik algılamasına yönelik bir tür taarruzda bulunuyor. Artı, sadece bununla kalmıyor, sinematografik anlatı tekniklerinin gelişmesiyle birlikte örneğin kurgunun çok daha hızlı bir hale gelmesiyle, ki geride bıraktığımız çağın en önemli iktidar yapılarından birisi zannediyorum hızdı, başlı başına bir iktidar ögesi olarak hız ve görüntü parçalanıyor, görüntü parçalandıkça o hızlı kurgu teknikleriyle izleyicinin görüntüye yoğunlaşabilme yeteneği azalıyor ve yabancılaşma daha üst bir boyuta geçiyor, artık gerçeklik diye birşey kalmıyor. Bunu gündelik hayatımızda televizyonla çok sıkı bir ilişki içerisinde yaşıyoruz, reality showlarla falan başladı bu aslında; izlediğimiz görüntüler artık "gerçeğin görüntüleri" olmaktan çıktı ve gerçek filme dönüşmeye başladı. Gerçek filme dönüşürken, film de gerçeğe dönüşüyor aynı zamanda. Bir zamanlar biz Afrika'daki aç çocukların görüntülerini gördüğümüzde boğazımızdan birşey geçmezken -1980'lerin TRT'sinden bahsediyorum-, artık çok rahatlıkla birbirini bıçaklayan ama reality show düzeyinde bahsediyorum, yani film düzeyinde değil, kurmaca film düzeyinde değil, haber programları düzeyinde birbirini bıçaklayan, birbirinin boğazı-

na sarılan, ağlayan haykıran insanları izleyerek rahatlıkla kuruyemiş yiyebiliyoruz. Çünkü artık o gerçeğin gerçekliği bizim algılama düzeyimizde yavaş yavaş filme doğru kaymaktadır. Film de aynı zamanda gerçekleşmektedir. Özellikle çocuk algısıyla bağlantılı olarak, işte hatırlarsanız işte şu ünlü Japon çizgi filminin etkisiyle bir çocuk "Ben Pikaçuyum" falan deyip, uçacağı yanılsamasıyla balkondan kendini aşağıya atmıştı. Bu kitlelerin algı evreninde, sinema izleyicisi kitlelerin algı evreninde sadece çocuklarla sınırlı kalmıyor; büyükler bunun etkisi altında, yani gerçekle film yer değiştiriyor. Gerçeğin doğası bozuluyor, tam bu noktada izlediğimiz tarih filmini, daha doğrusu o tarih filminin anlatısını bir film olarak algılıyoruz, sadece bir film olarak. Gerçekten yaşanmış birşey olarak algılamıyoruz, yani işin psiko-sosyolojik boyutu bu. Bu bana çok tehlikeli geliyor.

C. K. Neumann: Keşke öyle olsa diyebilirim, bir tarihçi olarak her zaman tarih hakkında söylenenle, asıl mazide cereyan edenler arasında bir farkın olduğunu vurgulamak gereğini duyarım. Bu bakımdan...

M. Toksöz: Bence orada ikiye katlanıyor söylediğiniz sorun. Çünkü tarihin kendisi içinde de aynı sorun var...

U. Kutay: Yo pardon, benim bahsettiğim o değil. Sizin söylediğiniz şu galiba çok ünlü bir söz, kim söylemişti bilmiyorum ama "tarih kim yazarsa onundur"...

C. K. Neumann: Hayır, onu söylemek istemiyorum. Çok kısa söylemek gerekirse, bir örnek getireyim. Madem ki Dördüncü Murat üzerine konuştuk, Dördüncü Murat hakkında örnek: Dördüncü Murat homoseksüel idi veya biseksüel idi diye bir cümle sarfeder isek, bu her bakımdan doğru olabilir ama bir bakımdan doğru değildir. O zamanki toplumda Dördüncü Murat normal bir birey değil idi, bir; homoseksüellik-biseksüellik gibi kavramlar aynı kavramsal çerçevede alınmıyorlardı, iki. Bunun için bu sarfettiğim cümle her ne kadar olgulara dayansa, daha iyi bir cümle kuramazsam bile, ve hattâ herhangi biri daha iyi bir cümleyi kuramazsa bile, yine o cümle ve Dördüncü Murat'ın varlığı, mazide kalmış olan varlığı arasında bir fark var ve o fark zorunludur, kaçınılmazdır. Tarihçi olarak her zaman derslerimde olsun, başka yerlerde de olsun bu farkı vurgulamak gereğini duymaktayım.

S. Türk: Macaristan üzerine tarih konulu bir film yaptım. Ben tarihçi değilim ama bu film çalışmasında en çok sorguladığım konu bu oldu. Bu filmde günümüz ve geçmişi vererek iki ayrı zamanı hissettirme gereksinimi duydum. Çünkü bugünden geçmişe bakıyorum. Bu istesem de istemesem de böyle! Bunu aşma koşulum yok ama bu mesafeyi koruduğum zaman hiç olmazsa bunu algılatabilirim. Ayrıca bunun ayrımında olursam, geçmişe daha doğru dokunma şansım olduğunu düşündüm. Konunun buraya geldiğine çok memnunum. Çünkü eğer tarihle ilgili bir film yapıyorsam, tarihe nasıl bakabileceğimizi tartışmak benim için daha yol gösterici oluyor.

U. Kutay: Ama benim vurgum bunun üstüne değildi. Film çekebilirsiniz, efendim roman yazabilirsiniz, tümüyle o tarihsel gerçekliği neredeyse milimetre bile saptırmadan yeniden üretebilirsiniz kendi alanınızda. Ben ondan bahsetmiyorum, o bambaşka bir tartışma konusu gerçekten. Ben sadece sinematografinin artık tüm gerçekleri gerçekliğinden dışarlayan bir gücü olduğunu söylüyorum, yani tümüyle gerçek bir olayı anlatsın, hem de kendi gerçekliğiyle anlatsın, yani işte bir anlamda Annales okulunun tarih görüşüne uygun bir film olsun, mesela bu aynı zamanda, bir milimetre bile sapmadan o gerçekle, o tarihsel gerçekliği, mazide vuku bulmuş olan olayı olduğu gibi anlatsın. Yine de o artık gerçekten yaşanmış bir olay olmaktan çıkmak üzere, çıkıyor. Algı evrenlerinde başka bir yere oturuyor, yani işte tarihsel bir olay ele alınırken sinematografide ya da efendim edebiyatta ya da başka bir sanatsal alanda, işte şurası o günün gerçekliğine uymamış ya da şurası saptırılmış falan değil. O bambaşka bir tartışma konusu.

S. Türk: Ama Uğur Hoca, alabileceğimiz bir yol var. Kusura bakmayın, sizin gibi düşünürsem ben hiç film yapmam! Eğer anlattığınız şeyin sizin dışınızda bir gerçek olduğunu kabul ederseniz, zaten bu bir yol aldırıcı bir şey. Çünkü sizin yanılsamalarınız azalıyor. Dolayısıyla sinema dilinizi bu anlamda geliştirme yolu açılıyor.

M. Toksöz: Yani ama izleyici algıladığı şeyin farkında mı? Yani artık çok başka bir gerçeklik düzeyine geçtiğini ya da yeni yaratılmış, gerçeklik de çok demek istemiyorum buna ama daha iyi bir sözcük bulamadım, bunu tekrar edeceğim, yani izleyici onun ayrımında mı? Yani bir sinemacı olarak bu sizin için çok ciddi bir endişe olabilir, bir kere olmalıdır da bence.

U. Kutay: Problem de bu zaten.

M. Toksöz: Eğer izleyici öyle algılıyorsa, yani mesela Salkım Hanımın Taneleri'nde bence izleyici anlatıyı gerçek diye algıladığı için o kadar çok tartışma yaşandı.

S. Türk: Ama o filmde de zaten bu yapılmaya çalışılmış... Yani o film zaten bunu hedeflemiş, onu gerçek gibi algılatmayı. Halbuki o döneme izleyiciyi yabancılaştırabilirsiniz.. Bunun yöntemleri sinemada uzun zamandır kullanılıyor. Ben yaptığım belgesel filmimde izleyiciyi anlattığım şeyi tartışır durumda tutmayı hedefledim. Örneğin bu nedenle anlatıcı kullanmadım. Çünkü bir şeyi anlatan durumuna girdiğimde, izleyiciyle ilişkimi "bilen kişi" olarak kurmuş olurum. Bu ilişki içinde seyirci anlattığım şeyi tartışmadan bir gerçek olarak algılamış olur. Ben anlatıcı yerine Evliya Çelebi'den alıntılar kullandım. Evliya Çelebi abartarak anlatıyor diyorlar; yani ne yapayım! Hiç olmazsa, o günün içinden bunları söylüyor, o günün içinden abartırsa abartıyor.. Buradaki tek kaygı, o günün gerçeği içinde dolaşmak ama diğer yandan da izleyiciyi bunun dışında bırakacak, üçüncü bir göz haline sokacak bir yöntem kullanmak. Bence buradaki sorun filmi niçin yaptığınızla ilgili. Yani siz, dediğim gibi ticari yönelimle film yapıyorsanız, tarihi malzemeyi bir dekor gibi kullanırsınız, günümüzün izleyicisini etkileyecek duyguları, düşünceleri onun içine yedirirsiniz.

M. Toksöz: Bence sinema ve tarihi aslında böyle tartışmak lazım... Çünkü ben bir tarihçiyim, sinemacı değilim ama sinemayı çok seven bir tarihçiyim ve sinemanın yaşadığı bu demin söylediğiniz sorun, Hayden White'ın tartışmaya açtığı şeyin aynısıdır bence. İşte bunları üstüste bindirince bence çok ilginç birşey çıkıyor ortaya, tabii üstüste bindirme ne kadar başarılı oluyor olmuyor, bunun getirdiği artı meseleler var. Tarihçinin avantajı ya da dezavantajı -ben avantaj olarak göreceğim-, biz saklı gizli köşelerde yapıyoruz, üç kişi biliyor beş kişi biliyor falan! Sinema ortada, yani sinemanın görselliği var. İştar'ın söylediği şey, bir köprü olabilir mi acaba?

İ. Gözaydın: Teknik bir üniversitede bir sosyal bilim anlatıcısı olarak derdimi ben daha vurucu bir şekilde ifade etmeye çalışıyorum, mesela aynı hikayeyi, farklı anlatılardan izlettirlyorum. "Modernitenin Doğuşu" konulu dersimde verdiğim örneklerden bir tanesi Griffith'in Bir Ulusun Doğuşu. Orada Kuzey-Güney ilişkileri hikaye ediliyor, ama özellikle de

Ku Klux Klan'ın yüceltilmesi söz konusu. Ertesi hafta da Missisipi Burning'i seyrettiriyorum, aynı meselenin bir başka perspektifle ele alınışı. Öğrenci ki, isterse kremanın kreması olup da İstanbul Teknik Üniversite'si gibi bir yere girmiş olsun, herhangi bir anlatıyı mutlak doğru olarak almaya o kadar alıştırılmış ki, ilk filmi gördüğünde çarpılıyor, ikinci filmi görünce, peki şimdi nedir bu diye iyice bir şaşınyor. Hakikaten sinema ayn etkiye sahip ayn bir dil. Bütün o filmler, oturup bütün bir sömestr anlattığından çok daha etkileyici. Sinemanın, yani tarihi yeniden üretmekte başka bir yeri var gibi geliyor bana, diğer kurgulara nazaran.

U. Kutay: Bilgilenme süreçlerinin temelinde görme var, başlangıcında görme var. O çok etkili oluyor belki de. Peki pardon, size bir sorum olabilir mi? Özellikle size Meltem Hanım. Şimdi benim sinema göstergebiliminde 'sosyo-semiyoloji' olarak kavramsallaştırdığım bir çalışma alanıyla filmlerin çözümlemesini yaptığımızda şu tür sonuçlarla karşılaşıyoruz. Örneğin Braveheart'ın çekirdeği var. Bu filmde İngiliz hakimiyetine başkaldıran bir İskoç kahramanın hikayesi anlatılıyor ve birkaç yıl sonra İskoç Pariementosu özgürlüğünü ilan ediyor. Sosyo-semiyoloji bize diyor ki, bu hakkettiğiniz gibi yönetilirsiniz sözüne benzer bir söz çerçevesinde, neyseniz onu üretirsiniz, neyseniz öyle bir sanat çıkar sizden, neyseniz öyle bir politika çıkar sizden, neyseniz öyle bir sinema çıkar sizden ve işte nasıl Matrix dinsel bir kurmacaysa aslında, yani özellikle Eski Ahid'e dayalı mükkemmel bir dinsel kurmacaysa, artı Yeni Ahid'e ve Kutsal Üçlemeye gönderme yapan bir dinsel kurmacaysa ve tam da postmodernist dönemde ortaya çıkan bir filmse İskoçya'dakl hareketlenmelerle bağlantılı olarak Brave Heart filmi çıkıyor ortaya. Ya da dünyadaki sınıf çatışması globalizasyonla birlikte bambaşka bir boyuta girmişken, hatta sınıfların kimlikleri, varlıkları tartışılır hale gelmişken, nasıl Titanik gibi bir film çekiliyorsa, nasıl defalarca filme alınmış bir konuyu genellikle şiddet ve aksiyon filmleriyle tanıdığımız James Cameron adlı bir yönetmen tutup 1997'nin dünyasında yeniden ele alıyorsa, İskoçya'daki hareketlenmelerle bağlantılı olarak Brave Heart gibi bir film çıkıyor ve ardından da gerçekten de birkaç yıl sonra İskoç Parlementosu özgürlüğünü ilan ediyor. Şimdi sinemacılar genellikle böyle çalışır, çünkü sinemacılar gazete okur televizyon izler, yerel ve global düzeyde yaşanan olayları görür. Yani bunun ortaya çıkmasında yaşadığı güncelliğin çok payı vardır aslında, bilinç dışının da etkileri vardır ama yaşadığı güncellikle çok bağlantılıdır. Bir tarihçi, sorun burda devreye giriyor, bir tarihçi bir yönelim belirlerken, mesela şu konuyu araştırayım derken nelerden etkileniyor acaba?

M. Toksoz: Aynı şeylerden.

U. Kutay: Nasıl etkileniyor?

M. Toksöz: Valla tarihçiden tarihçiye değişir herhalde ama biz de, bütün tarihçiler, bütün insanlar güncelliklerinin ürünü. Yani mesela son zamanlarda çok ciddi bir Doğu Asya tarihi ilgisi var. Bu Çin'in son zamanlardaki parlamasıyla çok bağlantılı birşeydir. Yani çok farklı şeylerden yola çıktığımızı sanmıyorum.

E. Alper: Sizler derslerinizde filmlerden sıkça yararlandığınızı söylediniz, peki pedagojik etkisinin yanında veya kolaylaştıncılığının yanında tarihçilerin bir belge olarak filmden, yani çağına tanıklık eden sinemadan yeterince faydalandığını düşünüyor musunuz? Böylesi bir çalışma bir tarihçiye ve bir sosyal bilimciye ne gibi açılımlar sağlar?

M. Toksöz: Bu benim en beğendiğim sorulardan bir tanesi, çünkü benim üzerinde son dönemde çok düşündüğüm birşey. Bence Türkiye'de böyle bir yönelim yok, çünkü sinemamız çok olanak vermiyor ona, ama mesela bir arkadaşım, 1960'lı yıllann filmlerini kullanmak istiyor, kaynak olarak ve tarihçiler ona sıcak baktılar. Çünkü eski İstanbul, filmlerde çok güzel karşınıza çıkıyor. Bir de o duyguyu yaşatmak. Bence herşey bir kaynak olabilir tarihte ve sinema niçin olmasın?

İ. Gözaydın: Bir diğer dersim de yani modernleşmenin siyasal oluşması. Türkiye'deki siyasal modernitenin oluşması ile ilgili bir kaynak düşündüğümde ortaya çıkan ender kaynaklardan biri Halit Refiğ'in Vurun Kahpeye'si. O kadar ideolojik bir anlatımdan bahsediyorsunuz ki, ancak olsa olsa dekonstrüktif bir yöntemle ele alabiliyorsunuz. Çok cazip birşey mesela, o 1960'ların sinemasındaki İstanbul sahnelerini kullanmak bir kent tarihçiliği dersinde. Bu olağanüstü ama öbür tarafta modernitenin siyasal biçimlenmesi vesaire gibi birşeye el attığınızda film yok! Ya Kuruluş gibi bir faciayla karşılaşıyorsunuz ya da Halit Refiğ'le karşılaşıyorsunuz. Tabii bazı kaynaklar da var, mesela Muhsin Ertuğrul'un Bir Millet Uyanıyor'u gibi, ulaşılabilir genel bir arşiv olmadığından kullanamıyorsunuz.. Kısacası bu topraklar üzerinde üretilmiş eserlerin kısıtlılığı da insanı çok sınırlayan birşey.

Öbür tarafta hani çok daha geniş alanda, çok daha farklı birşeyleri anlatmak için örnekler bulabiliyorsun. Schinder'in Listesi'nden tut da bilmem neye kadar her türlü şeyi, yani değişik açılardan kullanabilirsin ama konu Türkiye eksenine geldiğinde daha problemli bir konu haline geliyor.

M. Toksöz: Çok haklısın.

E. Alper: Politik Kamera diye kitap çevrilmişti, Michael Ryan ve Douglass Kellner'in. O kitapta da 1970'li yıllarda Amerika'da yaşanan zihinsel dönüşümü Hollywood filmleri üzerinden açıklamaya çalışıyordu. Mesela 1970'lerin başındaki sol liberal imgelerin yerini nasıl muhafazakar imgelerin aldığını...

M. Toksöz: Tam onu söyleyecektim, Hollywood bunu çok başarılı yapabilen bir yer.

E. Alper: Mesela Dirty Harry filmini ideolojik bağlamı içine muazzam bir şekilde yerleştiriyor.

İ. Gözaydın: Çok haklısın.

E. Alper: Reagan'ın haberciliğini, yıllar önce Hollywood'un zaten yapmaya başladığını söylüyor.

M. Toksöz: Televizyon bile Amerika'da böyle bir tarih yapma olasılığı, olanağı veriyor. Mesela Nickelodeon diye bir kanal var, burdaki çizgi film kanalı değil, ama Amerika'da televizyon başladığından beri çekilen dizileri gösterir ve son işte 1990'ların sitcomları da var bunun içinde, bu müthiş bir tarih dersi bence. Yani Amerikan tarihi açısından. Korkunç bir tarih dersi. Bence çok güzel Amerikan tarihi öğrenilir ondan ama evet Türkiye'de bunu yapacak malzeme yok, televizyon bile!

U. Kutay: Şimdi, sinema tarihçiler açısından ne kadar geniş kullanım alanına sahiptir, sayenizde öğreniyorum yavaş yavaş ama bildiğim bir şey var; tarih sinemacılar için müthiş bir kullanım alanına sahip. Az önce söylediğim bir şey vardı, işte kimden duyduğumu anımsamıyorum ama "tarih, kim yazarsa onundur" sözü. Sinemada öyle bir açmazımız var. Aslında kurmaca ile belgesel arasında bir ayrım var. Bu ikisinin tarihe bakış biçimleri arasında çok ciddi farklılıklar söz konusu. Bir kere, yani belki biraz sert bir ifade olacak ama sinematografik bakış açısında, kurmacaya dayalı sinema-

tografik bakış açısında tarihi kendi gerçekliği içerisinde vermek gibi bir etik yükümlülük sözkonusu değildir.

M. Toksöz: Bence de...

U. Kutay: Yani bunu hiç kimse iddia edemez. Kurmacada böyle bir etik sorumluluk sözkonusu değildir.

Hatta bu işte birçok tartışmaya da yolaçabiliyor, yani işte o dönemde insanlar şöyle giyinmiyordu da böyle giyiniyordu ya da o dönemde konuşma biçimi şu değildi de buydu gibisinden birçok tartışmaya tanık oldum. Hatta bu tartışmanın önemli bir kısmına tarihçiler katılıyorlardı. Böyle bir etik yükümlülüğü yok aslında sinematografinin, çünkü. Örneğin Derek Jarman'ın Caravaggio isimli bir filmi var, biliyorsunuzdur. Caravaggio'yu yaşadığı tarihten alıp bambaşka bir tarihsel düzleme oturtuyor.

İ. Gözaydın: Ama onun derdi, pardon sözünüzü kestim ama onun derdi Carravggio'nun tarihselliğini anlatmak değil, Caravaggio'nun cinselliğini anlatmak.

U. Kutay: İşte bu anlamda söylüyorum, yani tarihi kendisine göre okuyor ve işte Caravaggio'yu yaşadığı dönemde, yaşadığı dönemin gündelik gerçekliği içerisinde yeniden üretmek gibi ne kaygısı ne de yükümlülüğü var. Fakat belgeselde işler değişiyor. Belgesel sözkonusu olduğunda çok ciddi etik yükümlülükler var bence. İşte bir dostumuzun ısrarla birkaç kere anlattığı bir örnek var; Gorbaçov dönemine, Sovyetler Birliği'nin son dönemini anlatan bir belgesel film Türkiye televizyonlarında yayınlanmış galiba bu belgesel film. İşte Gorbaçov'u ve ekibini görüyoruz, konuşmalarını falan duyuyoruz gerçek Gorbaçov'un. Sonra kapılar kapanıyor, bir toplantı başlıyor, pat oradan itibaren kurmaca başlıyor, işte Gorbaçov'a çok benzeyen, yani kafasındaki lekeye kadar çok benzeyen bir adam ve ekibini canlandıran karakterler toplantı yapıyorlar. Biz o toplantıya tanık oluyoruz, bir anlamda ama, yani şimdi orada gerçeklik sisler arasında yeniden varoluyor ama sisler arasında, özellikle onu belirtmek gerekiyor. Belgeselcinin yükümlülüğü, böyle şeyleri kolay kolay kaldıramayacak bir yükümlülük. Belgesel sinema bu konuda çok çok dikkatli olmak zorunda. Belgesel Sinemacı, kendi bakış açısını koruyarak fakat aynı zamanda kendi bakışına mesafeli durmasını da bilerek tarihsel gerçekliğe sadık kalmak zorundadır. Çünkü oradaki şeyler, bu bir belgesel film olarak adlandırıldığı için bu yapıt, gerçek olarak adlandırılacaktır, gerçek olarak tanımlandırılacaktır, yani işte haa Gorbaçov ve ekibi gerçekten de içerde şunları konuşmuşlar denecek.

S. Türk: Bazen benim de aklıma bu gelir. Örneğin bir film diyelim ki yanlış bir tanıklık yapıyor ve bu film bir belge olarak tarihe kalıyor! Müthiş birşey, düşünebiliyor musunuz? Sonra bilmem kaç zaman sonra bunu tarih diye öğrenebilir insanlar, müthiş bir şey!

M. Toksöz: Ama işte bence tarihin güzelliği de orda.

B. Talay: Ama ben bir şeyi itiraf edeyim, İstanbul Kanatlarımım Altında'yı izlerken bir kahvaltı sofrası vardı, bakır ya da her neyse bir sinide kırmızı domatesler gördüm ve buraya takıldım.

İ. Gözaydın: O zaman o yiyecekler yoktu diyorsun...

B. Talay: Yani domatesi gördüğüm anda tepki gösterdim... Ah, domates yok ki!

M. Toksöz: Ne önemi var işte, adam koymuş oraya...

B. Talay: İlk tepkim bu olmuştu gerçekten. Aaaa! Domates! o zaman ne domatesi! Kırmızı domates bir de, yeşili var ama kırmızısı...! Hazerfen'e kahvaltıda tetrapak paketlerde, "uzun ömürlü süt" getirmek gibi bir şey bu bir yandan da. Yönetmen o sahneyi hazırlarken bunu düşündü mü? İkinci Dünya Savaşı'na ilişkin bir film çekerken Alman, İtalyan vs. subaylarının kıyafetlerinin aslına uygun olmasına dikkat edilir de, ne yenip içildiği ve tabii nelerin üretilip tüketildiği önemli değil midir bir yönetmen için?

M. Toksöz: Mustafa Bey istemiş ki Dördüncü Murat domatesi de tatmış olsun, ne var bunda!

U. Kutay: Bu tartışmalar çok fazla yapılıyor ama...

M. Toksöz: Çok, bence de.

U. Kutay: Özellikle tarih filmleri gösterime çıktığında.

M. Toksöz: Ben İstanbul Kanatlarımın Altında'yı hiç tarih filmi olarak seyretmedim ve hiç de öyle algılamadım...

İ. Gözaydın: Kötü bir filmdi ama itiraf edeyim ben çok eğlendim.

E. Alper: İzninizle şöyle bir soru soracağım: Sinemanın, avant-garde ve Brechtçi örneklerinin dışında, özdeşleşme ilkesi üzerinden iş yapan bir katharsis sanatı olduğu söylenebilir. Bu nedenle tarihi filmler genellikle Napolcon gibi büyük insanların ya da adsız sansız ama büyük savaş kahramanlarının hayatlarına eğilirler. Dolayısıyla politik olarak ne kadar 'doğru' ve olumlu olursa olsun, bu tarz filmlerin 'büyük insanlar'ın tarihi yaptığı görüşünü yaydığı söylenebilir mi?

İ. Gözaydın: Benim orda aklıma gelen birşey var. 1980'lerde yanlış hatırlamıyorsam yapılan bir film vardı, Martin Guerre'in Dönüşü. Mesela büyük insan olmayan, Napolyon olmayan, tırnak içinde, birinin hikayesi açısından benim aklıma gelen örnek. Bir tarihçi akademisyenin, Natalie Zemon Davis'in, malzemesinden kurgulanmıştı.

U. Kutay: Ama zaten sinema ve tarih ilişkisinde bir Kızılderili atasözü belki daha açıklayıcı olabilir. Bir parmak Güneş'i göstermektedir, eğer parmağa bakıyorsanız, aptalsınız demektir. Güneş'e bakıyorsanız daha da aptalsınız demektir, çünkü gözleriniz yanar. Önemli olan parmakla Güneş arasında uçan kuştur, yani aslında çok diyalektik bir anlatı parçası bu ve tarih bilimlerinde bu çok daha önemli, yani o işte küçük insanlar olarak adlandırılan, Napolyon gibi büyük insanların dışında kalan kişilerin yaşadıkları ve yaptıkları.

M. Toksöz: Yani ben Bertolucci'nin filmlerine mesela 1900'ü düşünüyorum, mesela benim ilk aklıma o geldi. Sinemanın sürekli üretildiğini düşündüğüm için, yani aşk filmlerindekileri de herhangi insanları da aktör olarak gördüğüm için böyle birşey aklıma gelmedi ama sorun şuysa Emin, yani liderlik denen kurumlar için önemi, bence bu sadece Türk seyircisi için değil, bütün dünya seyircisi için, hatta Hollywood seyircisi için geçerli.

E. Alper: Soruyu şu şekilde açabilirim. Hani Christoph Bey bahsetti ya, Dördüncü Murat filmde eşcinsel olarak sunuluyor, fakat eşcinselliğin o dönemdeki kavramsal çerçevesi farklı. Özneyi konu aldığınız sürece, hani sinema büyük ölçüde özdeşleşme ilkesine bağlı kaldığı için, tarihsel kahramanların seçimini kendi öznel seçimleri gibi sunduğu, dolayısıyla onların seçimini belirleyen ve kısıtlayan tarihsel bağlamı ıskaladığı söylenebilir mi? Yani sinemanın tarihsel bağlamı algılamakta bir zaaf yarattığı ve tarihi, kahramanların öznel, keyfi seçimlerine indirgeme eğilimi yarattığı iddia edilebilir mi?

M. Toksöz: Gene aynı tehlike tarih için de var.

E. Alper: Mikrotarihçileri de göz önünde bulundurabiliriz. Yani tarihi kurgusala (fiction'a) yaklaştırdığımız zaman bu bağlamı kaçırma tehlikesiyle yüzyüze kalmıyor muyuz?

U. Kutay: Çok ciddi bir tehlike o da. Çünkü sinemada özdeşleşme olgusu özellikle üç düzeyde gerçekleşiyor; izleyici kendi kimliğini perdedeki kimlikle birleştiriyor ya da izleyici kendi kimliğini, perdedeki kimlikle genişletiyor ya da izleyici perdedeki kimliği kendi kimliğinin üstüne oturtuyor, kendi kimliğini de ortadan kaldırıyor. Özdeşleşme mekanizması bu ayaklar üzerinde hareket ediyor, bu anlamda çok tehlikeli gerçekten. Tarihte nasıl var bilmiyorum ama sinemada bu çok tehlikeli gerçekten. Genellikle izleyicinin Güneş'e bakmasını sağlayan bir yöntem uygulanıyor.

M. Toksöz: Evet, bence tarihte de aynı tehlike son derece ciddi şekilde var, biz bunlara makro tarih ve mikro tarih diyoruz, yani makro tarih kurumları, işte liderleri öne çıkaran ve Osmanlı Tarihi ve Türk tarih anlayışı için bu son derece geçerli bir sorun, Idi demeyi gönlüm isterl Ama bence aynı tehlikeyi mikro tarih de taşıyor. Çünkü işte o sizin kuş nereye gitti...Hayır, kuşu görmüyor, parmağı görüyorl Gene bütünü görünmüyor diye düşünüyorum, yani Türkiye'de tarihçinin en çok şikayet ettiği şey makro tarihtir. Ben son yıllarda mikro tarihten şirkayet etmeye başladım. Çok zevkli, yapması çok zevkli bir tarihçi olarak. Ben kendim mesela kurumsal tarihçilik yapıyorum ama hep insanı anlatsam ya diyorum ama onu anlatınca da eksiklik hissediyorum. Mikro tarihte de, yani sinemada da belki bu gidip gelme oluyor, bizde daha histografik, kronolojik biçimde oluyor. Bizde de son onbeş yılda hiç makro tarih üretilmedi nerdeyse, yani yeniden üretimler dışında. Habire mikro tarih yazılıyor. Ben şimdi şu endişeyi taşıyorum, bunlan nasıl bitiştireceğiz? Bunları biraraya nasıl getireceğiz? Çünkü sistemsel düşünen bir insan olarak bütünü görmek istiyorum ve mikro tarihçiliğe çok fazla yönelindiğinde onun öneminin unutulduğunu düşünüyorum ama Türkiye için çok gerekli de bir taraftan. Çünkü hakikaten çok fazla kurum tarihi yaptık, yani Osmanlı toplumunu incelerken mikrotarih çerçevesinde de hâlâ bilmediğimiz çok şey var. Çünkü tarihçiler sonunda, yani ne kadar Hayden White'a kendilerini dayandırsalar da işte o etik yükümlülük meselesi belki sonuçta gene de her şeyi ortaya koymak gibi birşey taşıyorlar içlerinde, her ne kadar itiraf etmeseler de. Çok kompartmantalize oldu tarih, yani eskiden siz tarih okuduğunuzda devleti de öğrenirdiniz, oysa şimdi siyasi tarih yapan, sosyal tarihi hiç bilmiyor. Bence daha tehlikeli olan bu ve o kompartmantizelik makro tarihle mikro tarihi birleştirmemizde de zorluk çıkarıyor, yani yeteri kadar bilmiyoruz. Eskiden hakikaten çok devletle ilgili şeyler, işte Napolyon'u öğreniyorduk, Fransız insanını öğrenmiyorduk. Şimdi Fransız insanını tek tek öğreniyoruz ama bu sefer Fransız insanını ressamlar başka türlü çalışıyor, o başka türlü çalışıyor, bu başka türlü. Bunun üstüne bir de sinemacılar için son derece geçerli olan bireysel yaklaşım meselesini koyun, iş çok karmaşıklaşıyor. Bence aradaki, sinemayla tarihin arasındaki en önemli fark, tarih işte daha popüler tarih değilse, daha köşelerde yapılıyor, sinema ürününü ortaya, herkese sunuyor ama sinemanın şansı da biraz orda bence.

U. Kutay: Yani ben yine de filmlerin anlatısı çok önemli değil diyorum. Bir tür tarih dersi almak için izlenmesini hâlâ çok sakıncalı buluyorum, sizin öğrencilerle ilişkinizden bahsetmiyorum, burda başka birşeyden bahsediyorum. Bu bir anlamda işte Picasso'nun Guemica'sına bakıp, "ne alaka yahu, ne İspanyol iç savaşı, burada bir sürü garip şekil var" demeye benziyor bazen. Yani aslında İspanya iç savaşı ile ilgili bir resim, fakat içinde arananlar bambaşka şeyler, yani orada insanlar ciddi ciddi tanklarla, tüfeklerle ölen insanlar görmek istiyorlar, öyle kübik şekiller içinde parçalanmış şeyleri değil...

M. Toksöz: Bu tarih için de çok geçerli, bakın gene burda izleyici ile sinemacı arasındaki fark da tarihçiyle tarihi okuyan insan, (ömeğin Uğur Bey), arasında demek ki öyle bir fark var. Yani biz tarihçiler o sorunu çok yaşadığımızı düşünüyoruz ama tarih okuyan insanlar demek ki öyle algılamıyorlar, tıpkı izleyicinin filmi gerçek olarak algılaması gibi, o tarih okuyan insan da okuduğu tarih kitabını gerçek olarak algılıyor ? Bence pek paralel bir sorun

U. Kutay: Eisenstein'in Potemkin Zırhlısı filminin önemli bir kısmı gerçek değil, fakat birçok insan onu, Potemkin Zırhlısı olayını en temel tarihsel kaynak olarak görüyor, yani bu mayın tarlası falan olmaktan da çıkıyor...

Aslında bu bir bombanın üzerinde oturuyor olmaya benziyor.

B. Talay: Ben bir soru sorabilir miyim? Özellikle sizin tartışmanızı istiyorum, ben kadın tarihiyle çok yakından ilgilendiğim için, tarih filmlerinde kadınlara biçilen rol, bunun daha sonraki yansımaları, hatta Kara Muratlara falan baktığımızda bilhassa kadınlann nasıl olduklan ve nasıl şekillendiği gibi... Mesela, Müslüman veya Osmanlı kadınının nasıl şekillendiğine ilişkin ya da bunlann daha sonra toplumsal hayata yansıması konusunda ne düşünüyorsunuz, böyle şeyler düşündünüz mü ya da hiç? Bana çok çarpıcı gelir, oralara hep takılırım filmleri izlerken, işte hep Bizanslı kadın, hatta hükümdann kızı vesaire Kara Murat'a aşık olur ve ardından vatanına, milletine ihanet eder ama sonunda ölür. Daha doğrusu "ölümü hak eder".

U. Kutay: Şimdi ben bir Kara Murat filmlerinden birisi için bir göstergebilimsel çalışma yapmıştım. Orada apaçık biçimde görülüyor, aslında egemen ideolojiyle çok yakından bağlıdır. Egemen ideoloji dediğim şey de devletin ideolojisi değil, sadece o değil daha doğrusu çünkü toplumun ideolojisiyle devletin ideolojisi devamlı birbirini besleyen bir sarmal şeklinde ilerliyor. Egemen ideoloji tümüyle erkek egemen ve böyle bir ideolojik yapılanmada kahramana -amiyane ifadelerle söyleyeceğim kusura bakmayın- kahramana, düşman tarafı kadınını becerttirmek zorundasınız. Yani böylece yeni bir üstünlük alanı yaratırmış oluyorsunuz.

İ. Gözaydın: Yalnızca sinemada değil bütün bu tür üretilen söylemlerde benzer durum geçerli sanınm. Ben de roman bazında incelemiştim: mesela Yunanistan'da da tarih romanı adı altında yazılan pek çok metinde, milliyetçi söylemler çerçevesinde hep aynı şekilde biçimlenmiş bir kadın-erkek ilişkisi var. Bir yanda kuvvetli olan yani cinsel atıfla "alan" taraf olarak hep anlatının kahramanı olan erkek, öte yanda "veren" taraf olarak da "öteki"nin kadını.. O şekilde üretilen her türlü söylemde bu kullanılan tipik araç.

U. Kutay: Yani sanat, sanatsal değil pardon sinematografik yansımasını bu şekilde buluyor.

İ. Gözaydın: Ama işte sinema, gene belki orda daha yansıtıcı olabiliyor...

B. Talay: Bu çok yansıtıcı ve etki gücü yüksek...

U. Kutay: Şimdi sembollerle, sinema sembollerle geliş[illegible]or. Kara Murat fallik bir simge olan kılıcıyla Bizans askerlerini kesip biçerken fallusuyla da Bizanslann kadınlannı kesip biçmiş oluyor, çünkü şey Türkiye'de cinselliğin, özellikle kü[illegible]lere bakacak olursak, böylesine şiddet içeren bir tarafı var.

B. Talay: Bu söyleşiye katıldığınız için hepinize teşekkür ediyoruz.

Bir Ulus ve Ulusal Kimlik Oluşturmak

Tarih Yaratma Aracı Olarak Sinema

İŞTAR GÖZAYDIN-SAVAŞIR

Gellner (1983), Hobsbawm (1990) ve Anderson (1991), ulusu seküler entelejensiyanın kurguladığı ve yaygınlaştırdığı milliyetçilik mitoslarıyla yaratılmış modern bir vakıa olarak tanımlar. Anthony Smith (1998) için ise birtakım etnik varlıklar mevcuttur; milliyetçilik bunların toplumsal hafızaları, kolektif mitosları ve benzeri kaynaklarının ifadesiyle vuku bulan bir olgudur. Diğer bir anlatımla, ilk nitelemede vurgu kurgu üzerindeyken, ikincisinde bir sahicilik iddiası ön plana çıkar. Böylelikle Smith'e göre ulusal kimlik, geçmişle ilintisi büyük ölçüde kurgusal olan "icat edilmiş gelenekler"in (Hobsbawm ve Ranger 1983) zorlama bir neticesi değildir- ilk gruptakilerin söylediklerinin aksine... Yani, Smith için ulusal kimlik verili bir olgudur; kolektif değere sahip olan ve varlıkları süregelen mitoslar ve sembollerin yeniden keşfedilmesi ve onlara sahip çıkılmasıyla oluşan bir olgu... Anthony Smith'in bakışı ulusal kimliğin özellikle sinema, edebiyat gibi araçlarla temsil edildiği ortamlarda ilginç saptamalara yol açmakta: bu ortamlarda sunulanlar "veri" olarak özgün olmasalar dahi, pek çok durumda "duygusal ve ahlaki" özgünlüğün mevcudiyetini ileri sürmek mümkün (Smith 2000).

Bu yazının başlığında kullandığım "yaratma" sözcüğünün, milliyetçilik ve ulusal kimlik meselelerinde hangi kampa yakınlık duyduğumun ipucu olduğu açık. Ancak öteki kampın bakışını, ele almak istediğim iki yapıtta; D.W. Griffith'in *The Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu) (ABD, 1915) ve Halit Refiğ'in *Vurun Kahpeye* (Türkiye, 1973) adlı filmlerinde gözlemek de kanımca oldukça ilginç. Mette Hjort ve Scott Mackenzie tarafından derlenmiş Cinema and Nation (Sinema ve Ulus) adlı çalışmada yer alan "Images of the Nation (Ulusun İmgeleri)" başlıklı makalesinde Anthony Smith, "resimde olduğu gibi filmlerde de, ulus ve onun efsane, hatıra, simge ve geleneklerden oluşan etnik dağarcığı hakkındaki tarihselci tasavvurun nasıl doğallaştığını, dığalmış gibi bir anlatıma kavuştuğunu görebiliyor; böylece görsel sanatların giderek daha yaygın bir ulusal üyeliğe hitap ettikçe nasıl daha geniş bir anlam ve duygu yükü edindirildiğine tanık olabiliyoruz" (Smith 2000) görüşünü ileri sürmekte. Dolayısıyla Smith, anılan çalışmasında, görsel sanatlarda özellikle de resim ve sinemada üretilen yapıtlarda ulusal kimliğin temsil edilmesini irdelerken ulusal kahramanlığa ilişkin kamusal asabiye ile 'etnik atmosfer'in oluşturulması bağlamında karakter geliştirme, tarihsel yeniden yapılandırma, dönemsel aksesuvarlar ve 'halk' kavramlarını vurguluyor. Ben de anılan unsurları bu yazıyı oluştururken göz önünde tutacağım, amacım Smith'in sunduğu tezin irdeleyeceğim iki film çerçevesinde nasıl bir propaganda malzemesine dönüştüğünü ortaya koyabil-

* Doç. Dr. Iştar Gözaydın, İ.T.Ü. İnsan ve Toplum Bilimleri.

Bir Ulusun Doğuşu *filminden iki sahne. Yanda görülen sahnede beyaz oyuncuların yüzleri siyaha boyanarak Afrikalı görünümü verilmişar.*

mek... Bu arada, üzerinde duracağım iki film arasındaki ortak paydaların başında konu aldıkları süreçler gelmekte: her biri ulus-devletinin oluşturulma aşamasının birer hikâyesi. Bir ikinci ortak payda da her iki filmdeki toplumsal cinsiyet rollerinin üretilmesinde yönetmenlerin aldığı tavırlar. Ayrıca, her iki filmin aslında birer edebiyat uyarlaması olması da aralarında paralelliklerden biri.

The Birth of a Nation, 1915 tarihinde gösterime giren ve 1920'lerde yeniden gösterime sokulan bir film; yapımcısı da olan Thomas W. Dixon'ın "The Leopard's Spots" ve özellikle de "The Clansman" adlı romanlarından uyarlanmış. Yönetmeni Griffith, filmi kendisinin çekmesindeki saike benzer bir sempati titreşimini seyircide de uyandıracağını düşünürken, tepki tamamıyla farklı olmuş ve film ırkçılığı körüklediği iddiasıyla izleyicilerin kızgınlık ve düşmanlık gösterilerine yol açmış. Muhtemelen *The Birth of a Nation*'ın talihsizliği, bizzat üzerine kurulduğu hissiyat bir yana, işlediği meselenin film gösterime girdiği tarihte artık genel izleyici için bir mesele olmaktan çıkmış olması; diğer bir ifadeyle konusu geçmiş ve gecikmiş. İç Savaş'ın bitiminden elli yıl sonra yapılmış filmde bir birliğin/ulusun oluşum süreci değil; aslında 'hiç olmamış bir ulus', ayrı bir varlık olduğu farz edilen 'Güney' ulusu yüceltilerek hikâye edilmiş. Oysa, ayrı bir dünya, ayrı bir ülke, ayrı bir halk, ayrı bir ulus olarak 'Güney Efsanesi' 1914'e gelindiğinde artık çoktan aşılmış bir ütopya gibi görülüyordu (Meritt 1982). 1915'te Güney'de bile kalmadığı söylenebilecek bu tür bir duyarlılık ve her ne kadar sonradan Griffith tarafından şiddetle karşı çıkılsa da filmde bariz biçimde varolan ırkçılık, The Birth of a Nation'ı seyirci kitlelerinden soğutmuş. Yine de bütün protestolara rağmen müthiş bir gişe yapmış: yalnızca 1915'teki ilk gösteriminde 10 milyon dolar kazandırmış ki günümüz rakamlarıyla bu hasılat aşağı yukarı 400 milyon dolara tekabül ediyor.

The Birth of a Nation'da, bugünkü resmî adıyla Amerika Birleşik Devletleri'nin İç Savaş öncesi dönemindeki Kuzey eyaletlerini temsil eden Stoneman ailesi ile Güney eyaletlerini temsil eden Cameron ailesi çerçevesinde Kuzey-Güney ilişkilerinin hikâyesi anlatılmakta.. Film Stoneman kardeşlerin dostları Cameron'ları Güney'deki plantasyonlarında ziyaret etmeleriyle başlıyor. Kamera seyirciye, Cameron'ların pamuk tarlalarında yapılan bir turla, gayet mutlu yaşayan, dans eden ve beyaz efendilerine hizmet etmekten memnun olan siyah köleleri izlettiriyor. Bir süre sonra İç Savaş patlıyor ve iki aile kendilerini karşı cephelerde buluyorlar. 1915'in teknik imkânlarına göre son derece başarılı çekilmiş savaş sahnelerinde Griffith'in bir 'kardeş kavgası' anlatımı benimsediğini görmekteyiz; Plevne Marşı'nın geç ellilerde dönüştürülmüş sözleriyle, "olur mu böyle olur mu, kardeş kardeşi vurur mu" hissiyatını veren bir anlatım bu, ancak bu kardeşlik salt Kuzeyli beyazlarla Güneyli beyazlar arasında varsayılan bir kardeşlik. Oysa tarihe baktığımızda ise, 1850'lerde filmin hikâye ettiği coğrafyada ayrılığa elverişli bir hava oluştuğunu görmekteyiz Siyasete yeni atılan gençler arasında siyasal görüş ayrılıkları bir yana, Bağımsızlık Savaşı'nda örülen bağlar da gevşemiş... Güneylilere başkanlık yolu kapatıldığı taktirde köleliğin yaygınlaştırılmasını ve ayrılığı destekleyeceklerini söyleyen cephenin karşısına, Birlik'in gerekirse silah zoruyla korunmasından yana olan Sumnes, Seward, Chase ve yandaşlarından oluşan bir başka cephe dikilmiş. Kısacası aslında hikâye edilen dönem gayet gergin, Kansas'taki kanlı çatışma

(1854), Kuzey'e sığman ve Yüksek Mahkeme'nin kararıyla yeniden köleliğe döndürülen siyah Dred Scott (1857) ile Kuzeylilerin Virginia'lı siyahları silahlandırmaya çalıştığı için astıkları Kuzeyli rahip John Brown (1859) davaları gibi pek çok olayın patlak verdiği bir dönem... Griffith, *The Birth of a Nation*'da Lincoln'ü Güney'in büyük dostu olarak nitelendiriyor; oysa Lincoln oyların ancak %40'ını almış, ama seçimlere iki adayla katılan Demokratlar'ı yenerek başkan seçilmişti. Bu sonuçtan hoşnut kalmayan Güneyliler, Güney Carolina'nın çağrısıyla (20 Aralık 1860) hemen Birlik'ten ayrılmışlar ve Amerika Konfedere Devleti'ni kurmuşlardı (Şubat 1861). Filmde, savaş sonrasında Başkan Lincoln Güney'e "asla ayrılmamışlar gibi" muamele edeceğine söz verir, ancak suikaste maruz kalarak hayatını yitirir. Kurgusal olarak artık Başkan Stoneman ailesinin babası olan Austin Stoneman'dır.

Stoneman, iktidara susamış, köpkötü melez Silas Lynch'i yardımcı alır. İkili siyahlar için oy verme ile beyazlarla evlenme hakları gibi eşitlik sağlayıcı haklar ihdas etmek gibi 'melanete' girişir ve kendilerini desteklemeyen herkesi sindirerek icraatlarını sürdürürler. Griffith'in bu tür icraatı 'melanet' olarak gördüğü, kurgunun ilgili her karesinde nasıl bir anlatı kurduğu ile barizleşmektedir. 'Yeniden kuruluş' (1865-1877) döneminde kendilerine tanınmış oy verme haklarını kullanmada siyahlara ağır engeller çıkartılması ve asıl sindirilenlerin siyahlar olması Griffith'i ilgilendirmeyen bir veri olarak gözükmektedir.

Hikâye filmin ikinci kısmında daha da vahim bir seyir izlemeye başlar. Cameron ailesinin savaşta hayatta kalan tek oğlu Ben Cameron Ku Klux Klan örgütünü kurarak 'vatanını' her anlamda tecavüzcü siyahlardan kurtarmaya girişir. Olsa olsa kanımca Güney'in ayıbı olarak ortada olan Klan, *The Birth of a Nation*'da, Güney'in onurunu kurtaran beyaz şövalyelerden oluşan bir kahramanlar ordusu olarak yüceltilir. Filmin sonu tarihsel tahrifatın uç örneğini sergiler; Klan hem Güneyliler hem Kuzeyliler tarafından benimseniyor gibi gösterilir, böylelikle düzen sağlanmış ve siyahlar ait oldukları mevkiye geri itilmiş olur. Griffith bu durumu, "Kuzey ve Güney kendi Aryan doğuştan haklarını savunmak üzere yeniden birleşti" başlığıyla sunar.

Griffith, tarihsel verileri yeniden kurgulamaktan öte açıkça çarpıttığı bu filminde bir yandan da Flora Cameron'un 'trajik' öyküsünü anlatır. *The Birth of a Nation*'da henüz genç kızlığa geçmekte olan Flora'nın, yeni özgürleştirilen siyah Gus tarafından tecavüze uğradığı ve onurunu kurtarmak için intihar ettiği hikâye edilir. Klan üyeleri tarafından Gus'un linç edilmesini meşru gösteren bu vakıayı Jane Gaines, "beyaz kız evlatlara yöneltilmiş babaerkil bir ikaz" olarak okur (Gaines 2001): bu aslında beyaz babaların siyah erkeklere karşı duydukları korku ve ırklararası cinsel ilişki ihtimalinin onlarda yarattığı dehşetin bir yansımasıdır. Kadın bedeninin ve cinselliğinin erkek koruyuculuğu altında bu ele alınışı geleneksel patriarkal tavrın tipik bir misalidir.

Halit Refiğ, 1973'te yönettiği *Vurun Kahpeye* filmiyle, Halide Edip Adıvar'ın aynı adlı romanını, Lütfi Ö. Akad (1949) ve Orhan Aksoy'dan (1964) sonra, sinemaya üçüncü kez uyarlamış oldu. Yapıtta, Anadolu hareketinin sürmekte olduğu yıllarda bir Anadolu kasabasına atanan ilkokul öğretmeni Aliye ekseninde Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu hazırlayan dönem hikâye edilmekte. Cumhuriyet'in 50. yıldönümü vesilesiyle yapılan (Türk 2001, 284) filmde Refiğ, gerek kaynak romandan gerek kendisinden önce yapılmış olan iki uyarlamadan farklı bir anlatı sergiler. Refiğ'in *Vurun Kahpeye*'sindeki öğretmen Aliye hem milli duyguları

David Wark Griffith bir film çekimi sırasında.

hem dinsel inancı olan bir karakterdir. Yapıtının kahramanı aracılığıyla sunduğu tezi Halit Refiğ şu şekilde ifade ediyor:

"Farklı bir durum oldu, ama özüne daha uygun bir fark. Milli mücadelenin en temel belgesi Mehmet Akif'in yazdığı İstiklal Marşı'dır. Mehmet Akif'in yazdığı o marşın metni benim için çok önemliydi. Dolayısıyla ben *Vurun Kahpeye*'yi yaparken İstiklal Marşı'nı esas aldım. Yani oradaki görüş, oradaki din bağı ve oradaki batıya yaklaşım. Onu esas aldım. Bu bence işin gerçek özüne yaklaşımdı. Yani milli mücadele o ruhla kazanılmıştı. Ve orada şunu yapmak istedim ki, milli mücadeleye karşı çıkan yobazların varlığı, irtica meselesi bir gerçektir. Ama bunların oluşturduğu tehdit bir toptan din ve İslam düşmanlığına dönüşmemelidir. Çünkü milli mücadeleyi gerçekleştiren insanlar yobazlara rağmen inanmış insanlardı. Bu yorumu getirmek istedim. (Türk 2001, 284-285)

...

İslâmî çevreler benim yorumumla rahatladılar. Çünkü ondan önceki iki *Vurun Kahpeye*'de Müslüman tipler, korkunç mürteci yobazlar olarak gösterilmekteydi. Ben alternatif iyi bir Müslüman, Aliye öğretmeni evinde barındıran, ona sahip çıkan Ömer Efendi kişiliğinde iyi Müslüman tipi... Öğretmeni Kuran ile barışık bir öğretmen. Aynı şekilde Kuvayı Milliyeci subay örneği... Çünkü Kuran'ı öğretmene veren o. Orhan Aksoy'un filminde o bir madalyondu. Sevgi nişanesi olan bir madalyondu. Ben o motifi Kuran-ı Kerim haline getirdim. Sadece kişiler arasındaki bir sevgi nişanesi değil aynı zamanda manevi bir bağ işareti olmak üzere. Tabii bu durum muhafazakar kesimlerde bir rahatlık getirdi. Fettah Hoca gibi yobazlar var, ama İslam sadece onun gibilerden meydana gelmiyor. İşte Ömer Efendi gibi doğru yaşayan Müslümanların gösterilmesi ve gerek Aliye öğretmen olsun, gerek Kuvayı Milliyeci Tahsin Bey olsun -ki kitapta onun adı Tosun Bey olarak geçer- onların da Kitap'la bir husumetlerinin olmaması, tam tersine aralarında bir bağ meydana getirmesi muhafazakar çevreleri memnun etti. Buna karşın ilerici çevrelerimizde Kuran, ezan namaz, cami gibi motiflerin görülmesi... Bizim bir kısım ilerici kesimlerimiz bir cami gördüklerinde, Kuran gördüklerinde, ezan sesi işittiklerinde dehşete kapılırlar. Bir kısmında dünya görüşü din düşmanlığı, İslam düşmanlığı haline dönüşmüştür. Çok şükür benim öyle bir derdim yok. Ama bu saplantısı olanlar filmi gerici bir film olarak yorumladılar" (Türk 2001, 286).

Bir ulus-devlet oluşturulma sürecini *The Birth of a Nation*'a nazaran daha sınırlı bir mekânda yani bir Anadolu kasabasında misalleyen Halit Refiğ'in *Vurun Kahpeye* filmi gerek üretildiği dönemin gerek yönetmeninin damgasını gösteren bir yapıttır. Ulus olma hissiyatının temel niteliklerinden olan "öteki/düşman" filmde açıkça adlandırılmaktadır: Yunanlılar. Ancak, ilginçtir ki Lütfi Akad'ın 1949 tarihli *Vurun Kahpeye*'sinde bu niteleme açık seçik ortaya konmazken, Kıbrıs nedeniyle Türk-Yunan ilişkilerinin gergin leştiği 1964 tarihli Orhan Aksoy'un *Vurun Kahpeye*'sinde mesele 'düşman Yunan'a odaklanmıştır. Bu noktada Refiğ'in bakışı

(Solda) Lütfi Ö. Akad'ın 1949'da yönettiği ve Sezer Sezin'in başrolunu oynadığı Vurun Kahpeye *filminden bir sahne.*
(Sağda) Halit Refiğ'in 1973 yılında yönettiği, başrolunu Hale Soygazi'nin oynadığı Vurun Kahpeye *filminden bir başka sahne.*

Lütfi Ö. Akad, Orhan Aksoy ve Halit Refiğ.

odağı kaydırır ve söyleşide belirttiği üzere inançlı milliyetçilik tezi işlenir. İbrahim Türk ile yaptığı, 2000 yılına yayılan söyleşi dizisinde de görüldüğü üzere Refiğ, salt laikçi bakışa karşı bir tür sentezi yeğleyen ancak laikliği de gözden çıkarmayan bir anlatı kurar. Bu tavrıyla Refiğ, batı dışı modernitenin (Göle 2000) bir örneğidir.

Refiğ'in *Vurun Kahpeye*'si ulusal kahramanlığın kamusal hissiyatını gerek Aliye gerek Tahsin karakterleriyle tetikler. Kuvayı Milliyeci subayın adının 'Tahsin' olması dahi bir araçtır; 'ilk kurşunu sıkan' Hasan Tahsin'i çağrıştırır. Ana kahramanın, yani öğretmen Aliye'nin kendini, vatanı uğruna, destansı bir tavırla feda etmeye hazır olması yüceltilen adsız kahramanlar söyleminin tipik bir örneğidir. Filmde fon müziği olarak Adnan Saygun'un 3. Senfoni'siyle Piyano Konçertosu'ndan ve Ulvi Cemal Erkin'in 2. Senfoni'sinden bazı bölümler kullanılmıştır. Bir modernizasyon projesi olan Türkiye Cumhuriyeti'nin, özellikle kuruluş dönemlerindeki kültür politikalarında pompalanan tür bir müziğin, üstelik 'Türk Beşleri' olarak nitelendirilen iki bestecisinin eserlerinin kullanılması da 'ulusalcı' tavrın bir diğer göstergesidir. İlginçtir ki, cumhuriyetçi elitin Jakoben tavrı, bu tavırdan ayrık kalmaya çalışsa da Refiğ'de de ortaya çıkar; 'halk' örneğin bir Eisenstein sinemasında görüldüğünün aksine *Vurun Kahpeye*'nin gerçek aktörünü oluşturmaz. Filmde kasaba halkı Ömer Efendi, karısı ve bir küçük çocuk dışında sürekli etkilere açık, her söylentiye inanan kaypak bir topluluktan ibarettir. Ana kahramanlar ise bir öğretmen ve bir subaydır; diğer bir ifadeyle bir 'milli eğitim ajanı' ile bir 'ordu' mensubunun yüceltilmesi Cumhuriyetçi tavrın oldukça tipik bir yansımasıdır. Refiğ'in anlatısında yalnızca Ömer efendi bu kalıbı kırar, bunda da amaç yukarıda belirtildiği üzere milliyetçi bir inanç resmedebilmektir.

Refiğ'in kahramanı Aliye, iffetli ve ancak vatan aşkıyla özdeşleştirdikçe sevgiliye anlam atfedebilen bir karakterdir. Bütün film boyunca 'vatan' teması yanında bir de 'kadın bedeni' üzerinde odaklanılır. Gerek 'melun' kasaba eşrafının gerek 'düşman' Yunan subayının, gerek 'kahraman' Kuvayı Milliye komutanının ortak paydası Aliye ve bedeni üzerindeki tahayyül ve niyetleridir. Filmin en başında Aliye'nin görüştüğü okul müdürü, öğretmeni kasaba halkı hususunda uyarır ve kendisine ahlaklı bir yaşlı karı koca yanında yer ayarlandığını 'bildirir'. Korunmaya muhtaç 'genç' bir kadın olarak Aliye'ye Ömer Efendi ve karısı 'sahip çıkar'. Niyetin niteliği ne olursa olsun Aliye'ye "sahip çıkma" filmin bütün aktörlerinin ortak özelliğidir denilebilir. Dolayısıyla, *The Birth of a Nation*'ın patriarkal yapısı altmış yıl sonraki *Vurun Kahpeye*'de de bir benzerini taşır.

Kabul, sinema bir anlatı, tarihin de bir anlatı olduğu gibi. Jean-Luc Godard'ın bir yorumunu hatırlayacak olursak, "sinema ne sanattır ne de hayatın kendisi; ikisinin ortasında bir şeydir". Konusunu tarihteki birtakım olayları işlemek üzere seçen sinema anlatıcısının galiba bu saptamayı herhangi bir başka kurgucudan daha sıkı gözönünde tutmasında yarar var. Ya da bir diğer seçenek izleyicinin her an tetikte olmasında. İnsanın paranoyak olması kandırılabileceği gerçeğini değiştirmez, ne dersiniz?

KAYNAKLAR

Anderson, B. (1991) **Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism**, Londra: Verso.

Gaines, J.M. (2001) **Fire and Desire: Mixed Race Movies in the Silent Era, Chicago**, Illinois: University of Chicago Press.

Gellner, E. (1983) **Nations and Nationalism**, Oxford: Blackwell.

Göle, N. (2000) "Global Expectations, Local Experiences: Non-Western Modernities", (ed) W. Arts, Through a Glass Darkly: Blurred images of cultural tradition and modernitiy over distance and time, Leiden-Boston-Köln: Brill

Hobsbawm, E. (1990) **Nations and Nationalism since 1780**, Cambridge: Cambridge University Press.

Hobsbawm, E. ve Ranger, T. (ed) (1983) **The Invention of Tradition**, Cambridge: Cambridge University Press.

Merritt, R. (1982) "Dixon, Griffith, and the Southern Legend: A Cultural Analysis of The Birth of a Nation", R. Dyer MacCann ve J. Ellis (ed.) **Cinema Examined**, New York: E.P. Dutton.

Smith, A. (1998) **Nationalism and Modernism**, Londra: Routledge.

Smith, A. (2000) "Images of the Nation", M. Hjort ve S. Mackenzie (ed.), **Cinema & Nation** Londra: Routledge.

Türk, İ. (2001) Halit Refiğ. **Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, İstanbul: Kabalcı.

Tanzimat'tan Yön'e Osmanlı'nın Çöküş Hikâyesi:

Haremde Dört Kadın

ASLI DALDAL

Halit Refiğ, Turk sinema tarihinin en çok kuram üreten, polemikler yaratan, dolayısıyla da en sık gündeme gelmiş sinemacılarındandır. Özellikle 1960-65 arasında çektiği filmler, toplumsal olaylara duyarlı "engagé" bir sinemacının perspektifini yansıtır. Refiğ sadece toplumsal olayları, kendi bakış açısına göre yansıtmakla kalmaz; kendisi de bizzat sıyasal hareketlerin içerisinde yer alınaya çalışır. Usta yönetmen, 27 Mayıs hareketinın hemen sonrasında ortaya çıkan ve muhafazakâr AP iktidarının 1965'te başa gelmesine kadar etkinliğini koruyan Türk sinemasındaki ilk "Toplumsal Gerçekçi" eğilimin baş mimarlarındandır. *Haremde Dört Kadın*, Refiğ'in bu "engagé" döneminin en önemli ve en başarılı filmidir. Yozlaşmış bir Osmanlı paşasının öyküsünü anlatan 1965 yapımı film, Türk sinemasındaki ilk gerçekçi "çağ filmi" olarak kabul edilir. Aynı zamanda 27 Mayıs darbesini gerçekleştiren kadroların Jön Türk geleneğine kadar giden Jakoben kökeninin tarih anlayışını da yansıtır. Bu yazıda, Refiğ'in 1965'te çektiği, senaryosunu Kemal Tahir'in yazdığı *Haremde Dört Kadın* filmini tarihsel perspektifi açısından incelemeye çalışacağım. Başka bir deyişle, Türk sinemasının bu ilk gerçekçi "çağ" filmindeki "çöküş" hikâyesinin tarihsel kurgulanışı üzerinde duracağım.

Halit Refiğ.

Haremde Dört Kadın'daki Jakoben-Kemalist Tarih Anlayışının Kökenleri

Halit Refiğ, Selânik göçmeni sanayici bir ailenin çocuğudur ve Atatürk'ün doğduğu şehirle olan bu gönül bağını hep övünçle anar. Ahmet Oktay'ın altını çizdiği, Türk Solu'nun Kemalist ideolojiyle "ortak yaşarlılığı" (symbiosis)[1] özellikle 1960 darbesı sonrasında, 1965 Adalet Partisi seçim zaferine kadar geçen sürede, Halit Refiğ'in sol siyaset içerisindeki konumlanışını da büyük ölçüde açıklar. Bir yandan Marx'ın kitaplarını okuyan Refiğ, bır yandan *Gurbet Kuşları*'nda yaptığı gibi sınıf çatışmasını reddeden, çalışmaya ve vatanseverliğe vurgu yapan filmler çeker. Refiğ, Marx'ı Kore savaşı sırasında, Amerikalı askerlerle tartışmaları sırasında keşfeder. Ancak "keskin Atatürkçü" ailesinin burjuva kökeni Marx'ın devrimci fikirlerine yaklaşmasını engeller:

• İTÜ İnsan ve Toplum Bilimleri'nde araştırma görevlisi.

1 Ahmet Oktay, Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları adlı yapıtında Refiğ'in 60-65 arasındaki sıyasal konumlanışının da temelini oluşturan sol anlayışı şöyle tanımlar: "...Kurtuluş Savaşı'nın, adının hemen ortaya çıkardığı gibi, öne sürdüğü öncelikler, solcu söylemin özellikle kültürel alanda farklılaşmasını önlüyor ve onu, resmi ideolojinin içinde ve onunla birlikte yaşamaya zorluyor adeta. Savaş yılarında bağımsızlık ve egemenlik, kuruluş döneminde ise cumhuriyetçilik, laiklik, halkçılık gibi ilkeler, solculuğun da öncelikli ilkeleri oluyor ister istemez. Ekonomik kalkınma alanında ise devletçilik uygulaması, pekçok kişiye solcu bir davranış olarak görünüyor....."

"Marx konusunda ilk temel bilgilerimi Amerikan birliklerinde görevli olduğum sırada sağladığım kitaplarla edindim. Bu kitapların içinde çok yararlandığım doğrular da buldum. Ama benim bir burjuva ailesi çocuğu olmam, ailemin de Türkiye'de hakim değil, ezilen sınıf muamelesi gördüğünü, ailemin yaşayışının yanlarında çalışanlarınkinden pek büyük farklar taşımadığını hatırlamam, Marx'ın uluslararası işçi sınıfı kardeşliği ve proleteryanın sınıfsal zaferi görüşlerine inanmama hiç imkan vermiyordu" (Refiğ, 2000: 32).

Sınıf çatışması kavramına uzak duran Refiğ, kendisini "doğal bir Atatürkçü" olarak tanımlar. 1960'tan önce CHP'nin resmî yayın organları olan *Kim* ve *Akis* dergilerinde yazar. Kendi ifadesiyle, CHP'nin "Altı Ok"la belirlenmiş olan temel ilkelerinin, Türkiye için en uygun, en yararlı prensipler olduğuna inanmıştır (Türk, 2001: 42). Ancak bu "yerel" sol anlayışına karşın, Refiğ Batı kültürüyle büyümüş, Batı'nın estetik normlarını "Toplumsal Gerçekçi" filmlerinde uygulamak istemiştir. Bu açıdan, Refiğ'in 1965'e kadar olan filmleri Türk toplumundaki "Batılılaşma" ve "modernleşme" hareketlerinin de sinemasal bir yansımasını oluşturur. *Haremde Dört Kadın*, Visconti"nin tarihsel-gerçekçi *Senso* filmini 28 kere izlediğini söyleyen Refiğ'in filmografisindeki en başarılı yapıt olması dışında, Türk sinema tarihinin de ilk başarılı "çağ" filmidir. Kemalist kadroların kökenini oluşturan bürokratik elitin "resmî" Osmanlı çöküş tarihini son derece cüretkâr biçimde ortaya seren *Haremde Dört Kadın*, aynı zamanda Yeşilçam'ın alışık olmadığı estetik kalıpları da kullanır. Bu bakımdan 27 Mayıs'ı gerçekleştiren kentsoylu-bürokrat elitin birbiriyle çelişir görünen iki ülküsünü de bir ölçüde yansıtır: Kültürel (ve iktisadi) çağdaşlaşma (Batılılaşma) ve anti-emperyalizm.[2]

Halit Refiğ, 27 Mayıs sonrasında Demokrat Parti iktidarına son veren "anti-emperyalist", "kalkınmacı" kentsoylu koalisyonun doğal bir üyesidir. 1961 Anayasası ile gelen "özgürlükçü ve ilerici" hava Refiğ ve diğer toplumcu-gerçekçi yönetmenlerin (Erksan, Göreç, Sağıroğlu), 1965'e kadar endüstri içerisinde ortamın siyasal havasına uygun filmler yapmalarına olanak verir. Bu dönemin hiç kuşkusuz en önemli siyasî oluşumlarından biri *Yön* dergisi etrafında toplanan aydın hareketidir. *Yön*'ün özellikle 1960'ların ilk yıllarında tartışmaya açtığı "yerel bir sosyalist model" arayışı, 27 Mayıs'ı gerçekleştiren bürokratik elitin derhal ilgisini çekmiş ve pek çok asker, orta sınıf memur ve aydın Yön Bildirisini imzalamıştır. Yön Bildirisini imzalayanlar arasında Halit Refiğ de vardır. Temelde kalkınmacılık ve devletçilik vurgusu daha ağır basan Atatürkçü bir manifesto olan Yön Bildirisi, Özdemir'in de ifade ettiği gibi "Jön Türkler-İttihat ve Terakki-Müdafaa-i Hukuk-CHP çizgisinin görece modernist, görece Jakoben geleneğinin sürdürülmesini, yani radikal bir tek parti rejimi" (Özdemir, 1986: 43) geleneğinin devamıdır. Doğan Avcıoğlu'nun, aslında 27 Mayıs'ı gerçekleştiren "ilerici orta sınıf" kadroyu tanımlayan "ara tabakalar" ve "zinde güçler" kavramları bu Jakoben devrimci geleneğin yeni terminolojilerle zenginleşmesinden ibarettir. Halit Refiğ de "gerçekçi" ve "modernist" sinema anlayışını toplumsal bir perspektifle gerçekleştirmesine olanak sağlayan bu coşkulu havayı en başından benimsemiş, 1965 sonrası giriştiği kuram tartışmalarına kadar da en yürekli savunucusu olmuştur. Halit Refiğ'in en son "Batılı anlamda"[3] gerçekçi olan filmi *Haremde Dört Kadın*, bu Jakoben Kemalist geleneğin tarih anlayışını, bir Osmanlı paşası ve onun hareminin dekadan yaşantısı çerçevesinden sunar.

Haremde Dört Kadın

Haremde Dört Kadın, 1899'un Aralık ayında, yani yeni bir yüzyılın eşiğinde, bir Tanzimat Paşası'nın konağında dönen entrikaları anlatır. Bu entrikalar Paşa'nın haremi ve yakın çevresi içerisinde gelişir. Lüks yaşantısını padişaha sonsuz sadakatiyle elde eden Sadık Paşa, haremindeki üç karısının kendisine artık "ne gece ne gündüz yetişemediğini" söyleyerek dördüncü bir kadın arayışına girer. Senaryoyu yazan Kemal Tahir'in özenle kurguladığı Şevkidil, Mihrengiz ve Gülfem, bu yeni kadına karşı büyük bir kıskançlık ve öfke besler. Paşa'nın yeni kuması gencecik Ruhşan ise aslında Sadık Paşa'nın tıbbiyeli yeğeni Cemal'le sevişmektedir. Cemal, Paşa dayısının gözdesi ağabeyi Rüştü'nün aksine, dürüst ve namusludur. Tıbbiyeli bir tanzimat genci olarak Jön Türk fikirlerini benimsemiştir. Bu arada hem Rüştü hem de Cemal, Sadık Paşa'nın eşleri ile ilişkiye girmiş, Cemal istemeden,

2 Her ne kadar Refiğ, İbrahim Türk'le yaptığı söyleşide **Haremde Dört Kadın** filmindeki Fransız terzi Annette'in "grotesk" ve "karikatür" bir tip olduğunu söylese de, Annette'in ağzından söylenen "Jeune Turc"'lerî övücü ve onların kadını "satılmış et parçası" olmaktan kurtaracakları yönündeki cümleler, Jön Türk felsefesinin Fransa'yla olan yakın temasını olumlayan bir yaklaşımdır.

3 1965 seçimleri sonrasında siyasi havanın değişmesi, sansür ve endüstriyel baskılar Halit Refiğ ve diğer "Toplumcu Gerçekçi" sinemacıları sıkıntıya sokar. Marksist sinema yazarları ve sinematek çevresindeki aydın tabakayla aralarında oluşan düşmanlık da özellikle Halit Refiğ'in 1965'e kadar savunduğu "gerçekçi" sinema anlayışını reddetmeye zorlar. "Batılı" anlamdaki materyalist gerçekçiliğin Türkiye şartlarına uymadığını söyleyen Refiğ, o dönemlerde ortaya çıkan ATÜT gibi bazı kuramsal yaklaşımlardan da yararlanarak Ulusal Sinema kavramını ortaya atar. Refiğ, pek çok teorik çelişkiyi içerisinde barındıran bu kavramı **Ulusal Sinema Kavgası** adlı kitabında açıklamaya çalışır.

Gurbet Kuşları'nın bir sahnesinde Tanju Gürsu ve Cüneyt Arkın.

Haremde Dort Kadın filminin afişi.

Rüştü ise büyük bir arzu ile şehvet düşkünü dayılarının "hazinesine" ortak olmuştur...Bu senaryo içerisinde Halit Refiğ, Kemalist kadroların "resmî" çöküş tezini iki şekilde ortaya koyar: Öncelikle paşa, haremi ve Jön Türk ideallerini benimsemeyen bütün kahramanların yaşantısı oldukça çarpıcı bir "dekadans" çerçevesi içerisinde sunulur. Goethe, Balzac, Dostoyevski ve Mann gibi "klasik gerçekçi" yazarların romanlarında görülen "dejenerasyon ve trajik çöküş" teması, aynı Visconti'nin muhteşem *Senso* ve *Leopar* filmlerinde olduğu gibi büyük bir incelikle ortaya konur. *Haremde Dört Kadın*'da bu yozlaşmış, çürümüş değerler sisteminin apaçık ortaya serilmesi, 20. yüzyılda bu gerici toplumsal dizgenin artık sürmemesi ve "yeni", "genç", "ilerici" unsurlarla değiştirilmesi gerektiği mesajını verir. Öte yandan "genç" tıbbiyeliler, hem konuşmaları hem de Paşa ve dekadan çevresine antitez davranış kalıplarıyla, İttihat-Terakki geleneği ve onun CHP, 27 Mayıs ve Yöncüler arasındaki uzantılarına övgüler taşır.

a) Paşa ve hareminin "yozluğu"

Refiğ, bu ilk "çağ" filminde, Osmanlı'nın son dönemlerindeki değer yozlaşması ve toplumsal çözülmeyi oldukça cüretli ve nesnel bir bakış açısıyla ortaya koyar. Örneğin, anlı şanlı Osmanlı'nın Sadık Paşa'sı, hareminden apar topar çıkarak İngiliz Elçisi ile demiryolu imtiyazı için rüşvet pazarlığına gider. Bu pazarlığın içinde sadece Sadık Paşa değil, Almanlar lehine çalışan başka paşalar da vardır. Yani Sadık Paşa "istisnai" bir örnek değildir; dönemin padişaha yakın pek çok İstanbul paşası "emperyalistlerin" emellerine alet olmaktadır. "İffetli", "namuslu", "dindar", "saygın" gibi kavramlar Osmanlı'nın son döneminde tamamen gösterişten ibaret kılıflar haline gelmiştir. Refiğ, bütün bu çarpıklıkların altını gerçekçi bir biçimde çizmeye özen gösterirken, "olumlu" Jön Türk karakterlerinin ve onların savundukları fikirlerin seyircinin gözünde daha da yükselmesi için "karikatürize" bazı temsil biçimleri de kullanır.[4] Sadık Paşa, dikkatimizi en başta İstanbullu bir "efendiye" yakışmayan taşra Türkçesi, biçimsiz vücudu ve şehvet düşkünlüğü ile çeker. Paşa yalnızca şehvet düşkünü, çıkarcı bir ihtiyar değil aynı zamanda "ensest" eğilimleri olan "kısır" biridir. Kendi dizinin dibinde büyüyen yeğeni Ruhşan'ı örgüsüz saçlarıyla görüp tutuluverir. Öbür karılarını ise "kısır" olmak ve kendisine bir çocuk verememekle suçlar. Öte yandan "dini vecibelerini hiç aksatmadan yerine getiren" Paşa'nın haremi bin bir rezillik ve entrikayla sallanmaktadır. Paşa'nın büyük karısı Şevkidil, ortanca karı Mihrengiz'le lezbiyen ilişki içerisindedir. Mihrengiz'in daha önce Cemal'le de bir ilişkisi olmuştur. Her ne kadar Cemal bunun bir hata olduğunu söylese de Mihrengiz Cemal'e olan tutkusunu gizlemez. Üçüncü karı Gülfem ise Paşa'ya bir çocuk doğurarak "en baş geçmeyi" planlamaktadır ve bu çocuğu da Paşa'nın yeğeni Rüştü'den

4 Belli bir tarih anlayışının herhangi bir sanatsal mecrada yansıtılması yalnız dolaysız söylemlerle değil hikâyenin ve "öteki" konumundaki karakterlerin kurgulanışı ile de gerçekleşir. Filmin senaryosunu ve "işaret sistemini" oluştururken yapılan seçimler, seyirci ve karakterler arasındaki özdeşleşmenin de ne yönde olacağını belirler.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemini perdeye aktaran Haremde Dört Kadın filminden üç sahne.

peydahlamayı arzular. Rüştü ise kadınların hepsiyle beraber olarak "hayatının tadını çıkarmaya" çalışır. Harem doktoru olan "namuslu" kardeşi Cemal'i enayilikle suçlar, oysa Rüştü paşanın en güvendiği yeğenidir ve Sadık Paşa varını yoğunu ona bırakmayı düşünmektedir. Aynı Roberto Rossellini'nin savaş sonrası filmlerinde olduğu gibi,[5] "olumsuz" tipler yalnız davranışları ya da düşünceleri ile değil, fiziksel görünüşleri ve cinsel sapkınlıklarıyla da iticidirler. Roma İmparatorluğu'nun çöküş dönemi hikâyelerini anımsatan bu şehvet, yalan ve ihanet üçgeni içerisinde "olumlu tip" Jön Türk'ler hem yakışıklı (Cemal'i Cüneyt Arkın oynamaktadır) hem de iffet sahibidir. Cemal'in sevgilisi Ruhşan da, haremdeki diğer kadınlardan farklı olarak saf, masum hatta çocuksu bir tip olarak çizilmiştir. Cemal sadece devrimci siyasal fikirlere sahip olmakla kalmaz aynı zamanda sadık ve cesurdur. Jön Türk olduğu anlaşılınca evden kovulmasına rağmen, ölümü göze alarak Sadık Paşa'ya yapılacak suikastı önlemeyi kendisine görev bilir. Tam Ruhşan'a kavuşmuş ve Fransa'ya kaçmak üzereyken, kendisini reddeden, sevdiği kızı elinden alan bu "emperyalist" ihtiyarı kurtarma arzusu "asıl aile kavramına sahip olanların da" bu yeni gelmekte olan devrimci kuşak olduğunun altını çizer.[6]

5 Halit Refiğ, İtalyan yeni gerçekçiliğinden çok etkilendiğini pek çok konuşmasında vurgular.

6 Cemal'in bu kahramanca davranışı, filmin 'Türk aile yapısına saygısızlık ettiği' gerekçesiyle pek çok yerde yuhalanmasını yine de engelleyemez.

b) Jön Türk felsefesi

Jön Türkleri, dış görünüşleri, aile terbiyeleri ve "iffetleriyle" seyircinin özdeşleşmek isteyeceği "olumlu tipler" olarak filmin işaret sisteminde oluşturan *Haremde Dört Kadın*, Jön Türk felsefesinin temel fikirlerini de ortaya koymaya çalışır: "Modernleşme" (çağdaşlık), "anti-emperyalizm" ve "sosyal adalet" filmde dolaysız söylemler olarak da karşımıza çıkar. "Çağdaşlaşma" öncelikle, hareketi gerçekleştiren kesimin sosyo-kültürel tabanıyla vurgulanır.

Jön Türkler, Fransa'da yeşeren pozitivist, ilerlemeci fikirlerden etkilenmiş, tıbbiyeli gençlerdir. Tıbbiyeli olmak özellikle önemlidir, çünkü orası tartışmasız pozitif doğruların hüküm sürdüğü bir "bilim" yuvasıdır. Jön Türkler, hem çağdaşlığın beşiği Fransa'yı hem de "herkes için her şeyin en doğrusunu" ortaya çıkarmakla yükümlü pozitivist "bilimsel" öncülleri arkalarına alırlar. Bu da genel Jön Türk felsefesinde, hareketin tepeden inmeci Jakoben karakterini meşrulaştırır... Modernleşme ve çağdaşlaşmanın olmazsa olmaz bir koşulu da kadının özgürleştirilmesidir. Bu iş de gene kadınlara değil, onların özgürleşmesine karar veren Jön Türk aydınlarına düşer.

Haremde Dört Kadın'da Paşa hareminin onursuz yaşamı oldukça çarpıcı biçimde dile getirilir. Ruhşan'ın da haykırdığı gibi orada kadınlar sadece "cariyeler, satılmış et parçaları"dır. Günlerini velinimetleri Sadık Paşa'ya hizmetle ve geceleri sıranın onlara gelmesini beklemekle geçirirler. Bu arada "kadının günahkâr doğasına" atfedilen her çeşit oyun ve entrikayı da çevirmekten geri kalmazlar. Oysa hepsinin dini bütündür; örtünmek ve namaz kılmak konusunda üstlerine düşeni yaparlar.[7] Onlar aslında toplumsal anlamda "iyi" kadınlardır. Oysa Jön Türkler kadına "hürriyet" getirerek onu "kötü yola" düşüreceklerdir. Toplumsal normların ikiyüzlülüğünü ince bir biçimde vurgulayan Refiğ, Jön Türk hareketinin (dolayısıyla onun uzantısı olan Kemalist devrimci hareketin) kadını "kurtardığını" vurgular.

Kölelikten yine "erkekler" tarafından "kendileri istemediği" halde kurtarılan kadınların gerçek anlamda "bilinçlenmeleri" ve "ataerkil toplumsal sistemi" sorgulamaları Kemalist toplum projesi çerçevesini o dönemlerde biraz aşmaktadır.

Refiğ'in de aralarında bulunduğu Yön yazarlarının sıklıkla vurguladıkları "sosyal adalet içinde kalkınma" ve "anti-emperyalizm" kavramlarının kaynağı, Özdemir'in de işaret ettiği gibi, İttihat ve Terakki geleneğine kadar gider. *Haremde Dört Kadın*'da, Jön Türklerin anti-emperyalist ve sosyal adaletçi yönlerinin de altı çizilir. İngilizler'den Anadolu-Bağdat demiryolu imtiyazı için rüşvet alan Paşa'ya karşın Jön Türkler vatansever ve fedakârdır. Hareme saklanmak zorunda kalan yaralı Jön Türk, kendisini padişah düşmanlığı ile suçlayanlara karşı, "Biz millet düşmanı değiliz", diye haykırır: "Bu rezil şartlardan kurtulup insanca yaşayacağız." Jön Türk hareketinin nedenini anlayamayan padişah yanlıları Cemal'e yaşadıkları şartların kötü olmadığını anlatır. Özellikle tutuculuğu simgeleyen kadın karakterler (ki gerçekten pek çok değişik sebepten dolayı toplumsal değişimlere en çok karşı çıkanlar kadınlardır) hiçbir şeylerinin eksik olmadığını, yaşayıp gittiklerini söyler. Halkının acılarından kopuk fildişi kulelerinde saltanat sürenlere karşın Cemal, refah ve zenginliğin eşit dağıtılması gerektiğini vurgular: "Yalnız bizim değil, bütün Anadolu'nun aynı müreffeh şartlarda yaşaması gerekir!"

Sonuç olarak 1965 yapımı *Haremde Dört Kadın*, Halit Refiğ ve Kemal Tahir'deki "büyük değişimin" tam öncesine rastlar. Tahir'in sadece üç yıl sonra "çok büyük hata yapmışım" (Tahir, 1968) diyerek reddettiği, Halit Refiğ'in ise "Ulusal Sinema" örneği olarak lanse etmeye çalıştığı film aslında yukarıda da altını çizmeye çalıştığım gibi İttihat-Terakki-CHP-Kadro ve Yön hareketlerine kadar uzanan Jakoben-Kemalist geleneğin tarihsel bakışını ortaya koyar.

27 Mayıs'tan sonra başa geçen kentsoylu Kemalist koalisyonun yarattığı özgür siyasal atmosfer içerisinde Refiğ, *Haremde Dört Kadın* gibi gelenekçi bir toplum içerisinde kolay hazmedilemeyecek bir film çekmeye cesaret eder. 1965'ten sonra yükselen sansür ve muhafazakâr iktidarın ideolojik baskısı, benzer deneyimlerin yaşanmasına uzun yıllar izin vermez. Gittiği festivallerde tepki yaratan *Haremde Dört Kadın* büyük bir ticari başarısızlığa uğrar ve ancak 1974 yılında, CHP iktidarı sırasında, gösterim şansı bulur.

7 Burada Refiğ'in "dini bütün olma" ve "ahlaklı" olma arasındaki farka işaret ettiğini görüyoruz. Bu da aslında "gerçek dindarların, imanlarını yüreklerinde sakladıkları" fikrini seküler sistemin temeli yapmaya çalışan Kemalist düşünceyle uyumludur.

KAYNAKÇA

Avcıoğlu, Doğan. "İlerici Askeri Rejimler ve Marksist Teori", Yön, Temmuz, 1966.

Oktay, Ahmet, **Toplumcu Gerçekçiliğin Kaynakları**, İstanbul: Akyüz Kitabevi, 2000.

Özdemir, Hikmet, **Yön Hareketi: Kalkınmada Bir Strateji Arayışı**, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1986

Özön, Nijat, **Karagözden Sinemaya**, cilt 1-2, Ankara: Kitle Yayınları, 1995.

Refiğ, Halit, **Gerçeğin Değişkenliği: Kemal Tahir**, İstanbul: Ufuk Kitapları, 2000.

Refiğ, Halit, **Ulusal Sinema Kavgası**, İstanbul: Hareket Yayınları, 1971.

Tahir, Kemal, "Soruşturma" **Ulusal Sinema**, 1968, No: 2.

Türk, İbrahim, **Halit Refiğ: Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler**, İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2001.

Danton

ROBERT DARNTON
ÇEVİREN: KAYA GENÇ

1983 Eylül'ünde, politik yılın başlangıcında, Fransızlar tatillerinden dönüp de değer kaybeden fransız frangıyla, yükselen silahlanma yarışıyla ve her yerde sorunlarla karşılaştıklarında, François Mitterrand bakanlarını çağırıp onlara tarihin üzücü hâli üzerine bir konferans verdi -bu tarih, olayların o anki gidişatını değil, Fransız çocuklarının okullarda öğrenmeyi beceremedikleri tarihi işaret ediyordu. Başkanın başka kaygıları da olduğuna şüphe yok. Ama gündeminin tepesine yerleştirdiği kriz seçmenlerinin geçmişlerine ait konuları birbirlerinden ayırmakta gösterdikleri yetersizlikti. XIII. Louis ile XIV. Louis'yi, İkinci ve Üçüncü Cumhuriyeti veya (görünüşe bakılırsa gerçekten incitici olan tam da buydu) Robespierre ile Danton'u artık birbirinden ayırt edemeyen bir yurttaştan ne hayır gelirdi?

Mitterrand, Andrzej Wajda'nın filmiyle yükselen tartışmaların sözünü etmemiş olabilir, ama muhtemelen aklında Danton vardı. Filmi Ocak 1983'te sinemalara gelmeden önce özel bir gösterimde izlemiş ve onaylamamıştı. Assemblée Nationale'de gösterildiğinde film sosyalist-komünist soldaki destekçilerini öfkelendirmişti. Muhalefet olayları zevkle izlerken, sol kanat entelektüeller kızgınlıkla gürlemiş ve popüler basında tarihsel gerçekleri düzeltme yeteneklerini göstererek puan toplamışlardı.

Böylesi ateşli bir ortam Danton'un Amerikalı izleyicilerine karışık gelebilir. Ne de olsa biz, Fransızların tarihlerini ciddiye aldıklarını ve bunu devrimlerine dokunulsun diye yapmadıklarını biliriz. Ama neden sosyalistler Danton ile Robespierre arasındaki kavganın Danton'un tarafını tutan bu versiyonunu reddetmeliydiler? Danton'un terörü durdurma gayretleri Stalinizm'e karşı direnişi önceden gösteren bir kahramanlık olarak görülemez miydi? Wajda'nın kendisi bir dayanışma kahramanı değil mi? Ve Wajda'nın Danton'unun Fransa'daki ılımlı sol çevrenin, güler yüzlü sosyalizmin destekçilerinin hoşuna gitmesi beklenemez miydi? Bu soruları izlemek yerinde görünüyor, ne de olsa onlar bizi Avrupa solunun tuhaf sembolik dünyasına taşıyorlar, içindeki entelektüellerin kendi yaratıkları mitler arasında kayboldukları bir dünya bu.

Danton filmi 1793 yılının sonundaki Paris'i izlediğimiz ümitsiz sahnelerle açılır. Danton taşradaki evinden 1792 yılında monarşinin düşürülmesinden sonra bizzat kendisinin de yaratılmasına yardımcı olduğu teröre dönmek

için yola çıkar. Kısa sürede devrimin yönüyle ilgili çaresiz bir mücadelenin içinde bulur kendini, bu mücadele ılımlıları (veya hoşgörülüleri) Robespierre'in etrafında Kamu Güvenliği Komitesi'ndeki Tavizsizlere karşı tuzağa düşürür. Film Danton'un giyotini durdurma konusundaki yetersizliğini dramatize eder ve 5 Nisan 1794'deki idamıyla sona erer.

Wajda tarihin basit bir formüle - örgüt halkın adamına karşı- dönüşmesine izin vermez ve Danton'a karşı bir seri suçlayıcı kanıt ileri sürer. Gerard Depardieu'nün güçlü oyunculuğu Danton'u baskın ve daha sempatik bir kişilik haline getirir ancak Depardieu'nün Danton'un kişisel-hoşgörüsü üzerindeki ısrarı aynı zamanda karakterin burjuva dekadansının bir kanıtı olarak da kabul edilebilir. Danton Robespierre ile akşam yemeğinde aralarındaki farklılıkları tartışmak için buluştuğunda şapşalca sarhoş olur. Mart ve Nisan 1794 krizinde Terör Saltanatı'na karşı kesin bir eyleme geçmekteki yetersizliği Batı'nın 1981 yılında Dayanışma'yı kurtarmaktaki başarısızlığını ima ediyor bile olabilir. Ancak film günümüz için kesin bir ahlâk içermeyecek kadar muğlaktır. İnsan Wajda'nın ağırlığını ne oranda Dantonizm tarafına koyduğunu bile ölçemez, çünkü Polonyalı Stanislawa Przybyszewska'nın özgün tiyatro metni ve Jean-Claude Carrière'nin televizyon uyarlaması karşılaştırma yapabilmemiz için uygun değildirler. Yine de insan filmin tarihsel gerçeklerden saptığı noktaları belirleyebilir. Aralarından üç tanesini fark etmek Polonyalı bir izleyici için alegorik içeriklerinden ötürü muhtemelen kolay olacaktır.

Filmin başlangıç kısmında, küçük bir erkek çocuğu, masumiyetin imgesi olarak bir banyo küvetininin içinde çıplak halde ayakta dikilir, büyük ablası kendisini yıkarken İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi'ni ezberden okumaya çalışır. Kelimeler aklına gelmedikçe, çocuk elini uzatır ve kız kardeşi eline vurur. Kız kardeş onu beynini yıkadığı kadar yıkamıyordur ve böylece babasının seçkin pansiyoneri Yurttaş Robespierre'e çekici gözükmeye çalışıyordur.

Bir süre sonra, Robespierre gizli polisten kendisine bazı katiller yollamasını ister ve böylece Camille Desmoulins'in Dantoncuların Terör'e dönme çabalarını popülerleştiren Le *Vieux Cordelier* isimli gazetesinin basıldığı dükkânı yok ettirmeyi amaçlar. Erkek çocuğun yüzündeki acıya odaklanan kamera baskı makinelerinin parçalanmasını bütün detaylarıyla kaydeder. İki episod da aslında yaşanmamıştır ama Polonyalı izleyicinin bunların ülkelerindeki ifade özgürlüğü yasaklarıyla ilgili birer yorum olduğunu görmesi için aslında bunların Wajda tarafından icat edildiklerini bilmesi gerekmez.

Üçüncü episod Stalinist inanışa daha da açık bir suçlama getirir. Sezar cüppesine bürünmüş Robespierre, neoklasikçi ressam Jacques-Louis David için poz vermektedir. Bir an için durup Danton davasında kulis yapmakta zorlanan Devrim Mahkemesi savcısını paylar. Sonra David'in üzerine kendi ünlü Tenis Kortu Yemini tablosunu yaptığı kocaman tuvali fark eder. Yurtsever kalabalığın arasında Robespierre Danton'la birlikte yargılanan Fabre d'Eglantine'in daha yeni boyanmış başını keşfeder. "Sil onu," diye emreder. "Ama oradaydı o," diye itiraz eder David. Yine de, Robespierre ısrar eder ve böylece Fabre tıpkı Stalinist tarih yazımının tüm kurbanları gibi yokolup gider. Ancak aslında böyle bir sahne gerçekte hiç yaşanmamıştır. Fabre Tenis Kortu Yemini'ne katılmamıştır çünkü kendisi 1789 yılında Zümreler Meclisi'nin (Etats Généraux) üyesi değildi. Wajda görünüşe bakılırsa Stalinistlerin tarihi çarpıtışlarını göstermeye öylesine niyetliydi ki bunun için tarihi kendisi de çarpıtmayı amaçlıyordu.

Film Robespierre'in hatiplik kürsüsündeki birkaç dakikalık zaferine izin verse de, kameranın kullanılış biçimi onun sözlerinin etkisini yok eder.

İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi

Danton filminde bir çocuk Robespierre'in onayını almak için İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi'nin ilk dört maddesini zorlanarak ezberden okumaya çalışır. Bildiri'nin maddeleri (toplamda on yedi tanedir) Fransız Devrimi'ne ilham veren prensipleri içeriyordu. Ulusal Meclis tarafından 20 Ağustos ve 26 Ağustos 1789 tarihleri arasında kabul edilmiş ve daha sonra da 1791 Anayasası'nın başlangıcı olma işlevini görmüşlerdi.

1. İnsanlar hakları yönünden özgür ve eşit doğarlar ve özgür ve eşit kalmaya devam ederler. Toplumsal farklılıklar yalnızca ortak yarardan doğabilir.

2. Her siyasî topluluğun amacı insanın doğal ve zaman aşımına uğramaz haklarının korunmasıdır. Bu doğal haklar özgürlük, mülkiyet, güvenlik ve baskıya karşı direnmedir.

3. Her egemenliğin kaynağı ulustadır. Hiçbir kurul, hiçbir birey açıkça ulustan gelmeyen herhangi bir otoriteyi kullanamaz.

4. Özgürlük başkasına zarar vermeyen her şeyi yapabilmektir; her bireyin doğal haklarını kullanması, toplumun öbür üyelerinin aynı haklardan yararlanmalarını sağlayan çerçeveyle sınırlandırılmıştır. Bu sınırlar ancak yasalarla belirlenebilir.

Konvansiyon'daki vekillerin gözünü Terör ve Erdem hakkındaki resmî çizgiyi anlatarak korkuturken ekran zarif ayakkabılarının yakın plan çekimiyle dolar. Ayak parmaklarının ucunda, mahkeme salonundaki kalabalığa kafesteki bir aslan gibi kükreyen Danton'dan farklı olarak halkın bir destekçisinden çok bir dans ustası gibi yükselir.

Robespierre tartışmalarda üstünlük sağladığında bu üstünlük en sonda giyotinle silinip gider. Giyotinin keskin ucu Danton'un boynundan aşağıya tiksindirici bir engellenemezlikle iniverir. Kan idam platformunun altındaki samanlığın üzerine fışkırır. Cellat vücuttan ayrılmış kelleyi kalabalığa gösterir ve kamera seyirciyi sersemlemiş ve midesi bulanır halde bırakan fazla pozlandırılmış bir çekimler sekansı içinde kelleye odaklanır. Sonra yatağında çıldırmış bir adam gibi terleyen Robespierre'li bir sahneye geçeriz, bu sırada sonunda öğretisini kavramış genç çocuk İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi'ni ezbere okur. Çocuk kelimeleri bir papağan gibi ezberinden okurken, sesi uyumsuz arka fon müziği tarafından boğulur ve film bu sert tonla sona erer.

Fransa'da Danton'u bir hit yapmak için her şeye razı olunmuştu: Wajda'ya bir yıldız gibi davranılıyordu; Dayanışma toplumun kalbini ele geçirmişti ve yeni seçilmiş sosyalist hükümet filmi 1989 yılında artık iki yüzyıllık olan Fransız Devrimi'ne kendi başlangıcı olarak sunmaya fazlasıyla hevesliydi.

Yine de Danton bir skandal yarattı, özellikle de sosyalistler ve komünistler arasındaki zor sağlanmış ittifakın devrimci geleneği aslında kimin temsil ettiği konusunda yarattığı belirsizlikle, sol kanatta. Komünistler filme en güçlü mahkûmiyeti oturtmayı denediler: "Bu film karşıdevrimci," diye yazıyordu *L'Humanité*'nin bir eleştirmeni. Sosyalistler benzer bir şekilde cevapladılar: "Film [Devrim'deki] güzel her şeyi çirkinleştiriyor," diye bildiriyordu *Le Monde*'da yazan Philippe Boucher. Pire Joxe şöyle bir ekleme yaptı: "Wajda'nın tarihi bu, bizim tarihimiz değil."

Devrim Fransız siyasetinin temel kategorilerini kurdu ve buna sol ve

Tarihte Danton!

1789 yılı temmuz ayındaki Devrim'in patlak vermesinden sonra, yirmi dokuz yaşındaki avukat Georges Danton Cordeliers bölgesindeki garde bourgeoise'ye (yurttaş muhafız örgütüne) katıldı. Bir yıldan az bir süre sonra, bölgedeki başka militanlarla birlikte Cordeliers Kulübü'nü kurdu. XVI. Louis'nin 1791 Temmuzu'ndaki Varennes yolculuğunu takip eden kriz sırasında Danton popüler devrimci hareketin önemi gittikçe artan bir hâtibi naline geldi. 1793'nin yedi nisan günü lik Kamu Güvenliği Komitesi'ne katıldı ve devrimci hükümetin dışişleri ve askerî ilişkilerini üstlendi. Birinci Koalisyon'un işgâlci ordularıyla barış yapma çabaları sonuçsuz kaldı ve temmuz ayında görev süresi dolduğunda komite üyeliği yenilenmedi. 1793 Ekimi'ne gelindiğinde Terör Saltanatı'na karşı hoşnutsuzluğu öyle bir noktaya geldi ki, Danton toplumsal hayattan sağlık ve ailevî sorunlan bahane ederek çekildi. Yine de altı hafta sonra Paris'e döndü ve burada kısa sürede ılımlı muhalefetin lideri haline geldi.

Hollywood'da Danton!

Kendi kuşağının en çok tanınan Polonyalı yönetmeni Andrzej Wajda hem hayatında hem de eserlerinde kuşatılmış ülkesinin geride bıraktığı yıllardaki siyasî gelişiminin bir simgesi haline geldi. Komünistlerin Polonya'da 1981 yılındaki sert tedbirlerini takip eden günlerde Wajda Fransa'ya taşındı ve burada Stanislawa Przybyszewska'nın 1931 tarihli tiyatro oyununun sinema uyarlamasını gerçekleştirdi. Wajda'nın Danton'a olan ilgisi Dayanışma Hareketi'nin bastırıldığı ve Polonya'da sıkı yönetimin uygulandığı günlere uzansa da, birçokları Danton'da bir komünist parti pratiği lanetlemesi gördüler -tıpkı filmin oradaki gösterimini erteleyen Polonya hükümeti gibi. Yine de, 1989 yılında, Polonya'ya yayılan özgürlük hareketlerinin doğuş günlerinde Wajda Sejm'de (Polonya parlamentosu) Dayanışma üyesi olarak seçildi ve daha sonra film yönetmenliğini bıraktığını açıkladı.

Oyuncular
Georges Danton (Gérard Depardieu)
Maximilien Robespierre (Wojciech Pszoniak)
Camille Desmoulins (Patrice Chereau)
Louis de Saint-Just (Boguslaw Linda)

Robespierre, Saint-Just ve Desmoulins.

Maximilien de Robespierre

Bir avukatın oğlu olan Robespierre (1758-1794) Arras'da büyüdü ancak Paris'te eğitim gördü ve burada hukuk ve felsefe dallarında derece aldı. 1783 yılında sanat ve bilimlerin gelişimi için Arras Akademisi'ne kabul edildi; bu üniversitenin önce rektörü oldu daha sonra başkanı seçildi. Kral, Zümreler Meclisi'ni (1614'den beri ilk defa) 1788 yılında topladığında, Arraslılar Tiers État'da (Ruhban ve soylular dışındaki halk) kendilerini temsil etmesi için Robespierre'i seçtiler, böylece onun politik kariyerini de başlatmış oldular. 1792 yılında Jakoben Kulübü'nün lideri olarak Robespierre Girondin (Jironden) lideri Jacques Pierre Brissot'un devrimi yaymak bahanesiyle savunduğu Avusturya ile savaşa karşı çıktı. Fransız ordusu daha sonra bir dizi çarpışmayı kaybettiğinde ve işgâl tehdidi başgösterdiğinde kitleler Brissot'yu terk edip liderleri olarak Robespierre'i izlediler.

Louis de Saint-Just

Louis de Saint Just'un (1767-1794) babası süvari sınıfından bir yüzbaşı, annesi ise zengin bir yerel noterin kızıydı. On dokuz yaşında, Saint-Just Paris'e kaçtı, annesi tarafından bulundu ve sonraki yılın büyük kesimini ıslahevinde geçirdi. Dışarı çıktığında hukuk okudu ve 1788 Nisanı'nda mezun oldu. Fransa o zamanlar az hasattan ve zor geçen bir kıştan mustaripti. Bastille sonraki yıl kitlelerin hiddetine maruz kaldığında Saint-Just Ulusal Meclis'te vekillik yapmak için çok gençti (gerekli resmî yaş yirmi beşti). "Ben gençliğimin kölesiyim!" diye bağırmıştı. Yine de Biérancourt Meclisi'nin belediyeye ait şirketinde iyi bir ün yaptı ve 1792 Eylülü'nde, yirmi beşinci doğum gününden kısa süre sonra Ulusal Meclis'e seçildi, burada gittikçe yükselerek 1793 mayısında Kamu Güvenliği Komitesi'ne katıldı.

Camille Desmoulins

Camille Desmoulins (1760-1794) Devrim'in önde gelen gazetecilerinden birisiydi. 1785'de baroya kabul edilse de kekemeliği yüzünden avukatlık için mücadele vermek zorunda kaldı. Yine de, 1789 yılı 12 Temmuzu'nda bir grup Parisliyi krala karşı silahlanmalan için kışkırttı; iki gün sonra Bastille halkın istilasına uğramıştı. Takip eden aylarda Desmoulins eski rejimin beceriksizliklerini özetleyen **La France Libre**'i ve Ulusal Meclis'in burjuva reformlarını destekleyen **Discours de la lanterne aux Parisiens**'i yayımladı. XVI. Louis'nin 1791 Haziranı'ndaki Varennes yolculuğundan sonra Desmoulins kampanyasını bir cumhuriyetin inşası üzerine yönlendirdi. 1792 Ağustosu'nda monarşinin düşmesiyle Adalet Bakanlığı'nda hizmet ettiği Danton'la ittifak kurdu. 1793 yılının sonlarında Girondin liderlerinin Ulusal Meclis'ten zorla atıldıkları 2 Haziran'ın ertesinde o ve Danton, Jakobenler Kulübü'nde Hoşgörülüler olarak bilinen ılımlı bir grubun liderleri oldular.

Devrimin Fransız Tarihçileri

Danton hakkındaki tartışma Üçüncü Cumhuriyet'in başlangıç kitaplarıyla cevaplanabilecek sorular yarattıysa da, aslında sembolik bir güç barındırıyordu. Yine de Sosyalist politikacılar kendilerini entelijansiyadaki takipçileri tarafından ortaya atılmış bazı zorluklarla uğraşır buldular: başlangıç kitapları artık demode olmuştu. Daha da kötüsü, artık kendileri yenilikçiler tarafından liberalizm ve pozitivizm gibi modası geçmiş fikir kümelerinin artıkları arasına gönderilmişti. Michel Foucault ve edebiyat eleştirmenlerinden oluşan bir kalabalık gerçekleri "söylem" içinde çözmüşler ve kendilerini Annales okuluyla özdeşleştiren ve École des Hautes Études en Sciences Sociales'de yer alan en moda tarihçiler politikaya ve olaylara sosyal yapılar ve mentalitelerüzerinde çalışmak için arkalarını dönmüşlerdi.

Danton gösterime girmeden uzun zaman önce yeni ve eski tarih arasındaki ayrım Devrim'in önde gelen iki tarihçisinin mücadelesi tarafından dramatize edilmişti: Albert Soboul ve François Furet. Bir Komünist ve Sorbonne'da profesör olan Soboul, kendisini karşıdevrime satt ğını kanıtlayarak Danton'u kesin olarak gözden düşürmeyi deneyen Albert Mathiez'den tamamen farklı bir noktada duruyordu. Onun yerine, Mathiez Robespierre'i getiriyordu karşımıza, yönetimdeki sıradan insanlarla bir ittifak kuran ideolojik stratejistti bu, böylece Fransa'yı toplumsal devrim yoluna itmek istiyordu. Daha önce Komünist olan ve École des Hautes Etudes'de seçkin bir Anallesci olarak kabul gören Furet ise Mathiez'den Georges Lefebvre'ye Stalinizm davasında süreklilik gösteren bir mit olan tüm bir geleneğe saldırıyordu.

Tartışmalar Sol Yaka'yı 1970'lerin çeşitli yıllarında salladı ancak Sosyalist ve Komünistler'in Mitterrand'ın seçilmesi için işbirliği yapmalarıyla yatıştı. 1982 sonbaharında Soboul öldü. Cenazesi üzücü bir olaydı, çok sayıda Komünist kırmızı güller ve siyah takımlarla Mur des Fédérés'de, Sol'un Cimetière du Père-Lachaise'deki en kutsal bölgesinde bir araya gelmişti. Ve bu olay Devrim'in yüz yıldan fazla bir süredir Fransız insanını etkileyen bir bakışının da sonu anlamına geliyordu.

Danton filminden üç sahne.

sağ arasındaki ayrımla başladı ve bu da kaynağını Kurucu Meclis'teki oturma düzeninden alıyordu. Assemblée Nationale'de oturan politikacılar bu kategorileri manipüle ederek politik rakiplerinin üstesinden gelebileceklerini iki yüzyıl sonra anladılar. Tıpkı Robespierre gibi onlar da bağımsız halk adına konuşup soldaki düşmanlarını geçmeyi denediler.

Sosyalistlerin sol cephesi Danton 1983 Ocak ayında gösterime girdiğinde zedelenebilir görünüyordu. Hükümet rotasını değiştirmiş ve Mitterrand seçildiğindeki radikal ekonomik programdan çok Margaret Thatcher'ınkine yakın bir ekonomik politika benimsemişti. Zamana ayak uydurmalarının Dantonizimden yediği tokatla ve komünistlerin sol siperden yaptıkları atışlarla tıpkı Robespierre'in Konvansiyon'daki ılımlılara yaptığına benzer bir saldırıya hedef oldular. Sosyalistlerin kendi ideolojik saflıklarını kanıtlamaya ihtiyaçları vardı ve bu yüzden alelacele Fransız Devrimi'nin ortodoks yorumunu sahiplendiler. Danton'daki aykırı görüşleri suçlama kapışmasında kendilerini çok istekli gösterdiler. Wajda'ya karşı kazanılmış her puan muhalefete karşı bir zafer ve kişinin gerçek devrimci geleneğe olan yüksek sadakatinin bir göstergesi sayıldı.

Wajda suçlandığı kadarıyla, terörü bağlamına dair tüm referansları eleyerek keyfî bir şeymiş gibi göstermişti: Vendée'deki iç savaş, illerdeki federalist ayaklanmalar, Paris'teki karşıdevrimci entrikalar ve sınıra dayanan işgâl. Wajda Robespierre'in Jacques René Hébert tarafından sol kanadın aşırı uçlarına karşı yürüttüğü mücadeleyi görmezden gelmiş ve böylece Kamu Güvenliği Komitesi'ndeki solcu Robespierre muhalefetini anlamsızlaştırmış ve Dantonculara karşı Robespierre darbesinin siyasî mantığını muğlaklaştırmıştı. Sıradan insanlar filmde pek az görünüyorlardı, oysa Fransız Devrimi kitlelerin ayaklanmasıydı, birkaç burjuva hâtibin parlamento mücadelesi değil.

Sonuçta eleştirmenler filmi tarih hatalarını arayarak incelediler. Ortodoks tarihin "Ölüm Meleği" ümitsizliğine karşı Wajda'nın Saint-Just'unun kulağında küpe vardır ve çağdaş bir hippi gibi yaşar. Dahası, Desmoulins fazla zayıf ve Danton fazla sarhoştur. Bu detaylar eleştirmenleri yanlışlıklarından değil Devrim önderlerini tarih kitaplarındakinden daha tanıdık ve daha az kahraman gösterdikleri için kızdırdılar.

Wojciech Pszoniak'ın buz gibi, nevrotik, gaddar Robespierre yorumu özellikle saldırgan göründü, çünkü Robespierre Devrim yorumlarında Ortodoksluğun mihenk taşıydı. Eş derecede önem taşıyan bir başka şey de, Robespierre'in çağdaş Fransız entelektüeli için bir model olmasıydı. O harekete geçiş fikrinin kişileşmesiydi. Kuramcılıktan eylem adamlığına dönüşmüş bir adam olarak Robespierre parti çizgisini belirledi ve kitlelerin yararına stratejiler geliştirdi. Sosyalist liderler kendilerini bu çeşit entelektüeller olarak düşünürlerdi.

Danton'u tartışırken politikacılar zor durumda kaldılar. Onlar tarihin entelektüel ilericiliklerine uymayan ve çocukları veya torunları için artık varolmayan eski moda bir yorumunu benimsemişlerdi. Kendi başlarına bela açmışlardı, bununla birlikte Fransız Kültür Bakanlığı'nın bir solcu kahraman ve anti-Stalinist bir entelektüel olan Wajda'ya kendi Devrim'lerini kutlamak için üç milyon frank vermiş ve o da kutlayacağı devrimi acımsızca eleştirmişti. Dünya nereye gidiyordu böyle? Sosyalistler en fazla kafalarını iki yana sallayabiliyorlar ve Wajda'nın aykırı düşünceleri hakkında birbirlerine söylevler verebiliyorlardı, öfke ve kızgınlıklarının aslında nasıl da kendi mitolojilerinin mahkûmları olduklarını gösterdiğinin farkında bile değillerdi.

(Kaynak: *Past Imperfect: History According to the Movies*, Agincourt Press, Londra, 1995, s. 104-109)

Terör Saltanatı'ndan Önce

1793 yılında, Ocak ayının yirmi birinci günü, XVI. Louis o zamanlar Fransa'yı idare eden temsili Ulusal Meclis'in emriyle idam edildi. Kralın ölümü devrimci hükümette bir dönüm noktasına işaret ediyordu. Bu aynı zamanda ılımlı Girondinlerin düşüşünün ve Meclis'te Girondinlere muhalefet eden ve kralın idamı için kuvvetli bir destek veren radikal Montagnardların yükselişinin göstergesiydi (İdam kararı uzun tartışmalar sonucunda, 334 oya karşı 387 oyla kabul edildi).

Girondinler çoğunlukla Louis'nin son hükümetinde görev almış ve o zamanlar, 1791 Ekimi'ndeki kuruluşundan monarşinin düştüğü 10 Ağustos 1792'ye kadar Fransa'nın yönetim organı olan Yasama Meclisi'ni kontrol etmiş zengin profesyonellerden oluşuyordu. O sıralar, 1791 Anayasası askıya alınmış, evrensel oy hakkı kurumsallaşmış ve yeni Ulusal Anayasa için seçimler başlamıştı.

Girondinleri üne kavuşturan şey Avusturya ile savaşmak için yürüttükleri kışkırtıcı strateji oldu, bu şekilde ülkeyi devrimin ardında birleştirmeyi umuyorlardı. Bu savaş konusundaki yetersizlikleri ve toplumsal ve ekonomik eşitliği yaratamayan politikaları popülerliklerini azalttı.

1793 Mart ayında cumhuriyetçi Fransa kendi içindeki radikalizme karşı yabancı (muhafazakâr) bir tepki olan Birinci Koalisyon'a karşı bir dizi çarpışmayı kaybetti. Aynı ay askerî kuvvetlere karşı batı Vendée bölgesinde karşıdevrimci ayaklanmalar baş gösterdi.

Birçok Girondin çeşitli küçük bölgelere gitmek için Paris'i terk etti ve burada Anayasa'ya karşı bir isyan düzenlemeye çalıştı. Aynı sırada Montagnard ve Jakoben burjuvalar güçlerini birleştirmeyi tartışıyorlardı. 1793 Temmuzu'nda Kamu Güvenliği Komitesi'ne girmelerinden sonra, Robespierre diğerleriyle iktidar aracı olarak "zorlayıcı gücü" kullanan bir hükümet oluşturmak için çalıştı bu "zorlayıcı güç" de, Terör'ün ta kendisiydi.

XVI. Louis'nin idamı.

Daha Sonra...

Danton yakın zamanda gerçekleşmesinden korkulan tutuklanışı konusunda uyarılmış ama bunu pek önemsememiş: "Buna cesaret edemeyecekler!" demişti. Aslında Jakobenler Danton'u, Desmoulins ve diğer Hoşgörülüleri 1794'ün 29-30 Mart akşamında yakaladılar. Danton Devrim mahkemesine karşı kendini etkin şekilde savundu ve Meclis'i kendisini tartışmalardan dışlaması için kışkırttı. "Artık kendimi savunmayacağım," diyordu Danton. "Beni ölüme gönderin, şeref içinde uyuyayım." Danton ve Hoşgörülü takipçileri 5 Nisan'da giyotinle öldürüldüler. "Başını halka göster, zahmete değer" diye emir veriyordu Danton cellâdına.

Şimdi daha katî bir şekilde hükümeti yöneten Robespierre ve Saint-Just kısa sürede aldıkları çeşitli zaferlerin keyfini sürüyorlardı. 4 Haziran'da Ulusal Meclis 220 üyesinin 216 oyuyla Robespierre'i başkan seçti. Haziran ayının yirmi altısında Fransız ordusu Avusturya Hollandası'nda (günümüzün Belçikası) yer alan Fleurus'ta Avusturyalıları mağlup etti. Yine de Jakobenlerin başansı ironik şekilde kendi çöküşlerinde de rol oynadı. Fransa'nın askerî zaferi daha kesinleştikçe Meclis Jakoben yönetimin diktatörlüğünü daha çok eleştirir oldu.

1794 Haziranı'na gelindiğinde Robespierre'in asla durmayan çalışma takvimi artık kendi sağlığını bozmuş ve kendisi önce Meclis'te sonra da Kamu Güvenliği Komitesi'ne görünmez olmuştu. Temmuz boyunca kamuoyu ona sırt çevirmeye başladı. 26 Temmuz'da Meclis'e geldi ve son konuşması olacak konuşmayı yaptı. Sonraki gün tutuklandı -Luxembourg hapishanesindeki görevliler emrin onaylanacağından emin olamayıp Robespierre'i hapsetmeyi reddettiler. Robespierre daha sonra Hotel de Ville'e gitti. Silahlı destekçileri orada toplandılar, emirlerini beklediler ama Robespierre bir ayaklanmaya önderlik etmeyi kabul etmedi. Bunun yerine Meclis'in kendisini yasal haklarından mahrum bıraktığını öğrendikten sonra bir tabancayla kendini yaraladı. 28 Temmuz'da (devrim takvimine göre 10 Thermidor) Ulusal Meclis'in askerleri Hotel de Ville'e saldırdılar ve Robespierre'i ele geçirdiler. Robespierre, o akşam Saint-Just ile birlikte giyotine gönderildi: onların ölümleri, Thermidorcu burjuva "gericiliğinin" başlangıcına işaret ediyordu.

I. Dünya Savaşı ve Savaş Karşıtlığı:

Batı Cephesinde Yeni Birşey Yok

MEHMET BEŞİKÇİ

Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamaların ağızda ekşimsi bir tat bırakması sıkça rastlanan bir durumdur. Görsel sanatın bize sunduğu ürün edebi eserin derinliği yanında kuru kalır çoğu kez. Ancak bu gözlemi geçersiz kılan ve en az uyarlandığı edebi eser kadar başarılı ve kalıcı istisnalar da yok değildir. Yönetmen Lewis Milestone'un Eric Maria Remarque'ın aynı adlı ünlü romanından yola çıkarak filme çektiği *Batı Cephesinde Yeni Birşey Yok* işte böyle bir istisna oluşturur. Milestone'un filmi, konu sinema ve tarih olduğunda ve özelde I. Dünya Savaşı'na bakılmak istendiğinde vaçgeçilmez, eşsiz kaynaklardan biridir.

"Savaşı Anlamak"

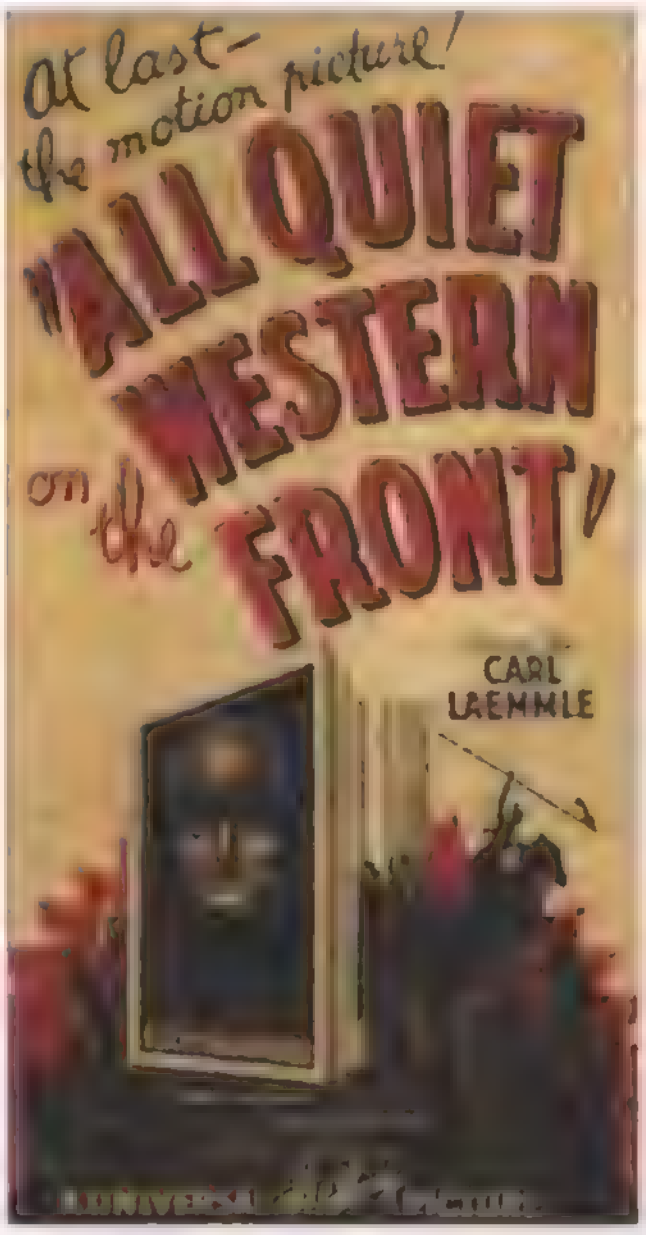
Remarque'ın romanı 1929'da Almanya'da yayımlandı ve kısa sürede çok büyük bir okur kitlesine ulaştı, çok sayıda dile çevrildi. Milestone'un filmi ise romanın yayımlanmasından çok kısa bir süre sonra, 1930'da, ABD'de seyirci karşısına çıktı ve neredeyse romana gösterilene denk bir ilgiyle karşılandı. Universal Studios'un yapımını üstlendiği ve California coğrafyasında çekilen film, gösterildiği yılın En İyi Film ve En İyi Yönetmen Oscarlarını aldı. Filmin başarısı bu dönemsel ve "yerel" ödüllerin çok ötesinde bir kalıcılık düzeyine çıktı ve günümüze dek süregeldi.

Remrque'ın edebi dehasının filmin başarısını zaten garanti edeceğini düşünmek sinema sanatını fazla hafife almak ve yönetmene hak ettiği değeri vermemek olur. Başka birçok ünlü edebi eser bunu yapamamıştır örneğin. Öte yandan, tek başına sinema yeteneği de *Batı Cephesinde Yeni Birşey Yok*'un başarısını açıklamaya yetmez. Bu noktada, Milestone'un Remarque ve romanıyla kurabildiği üretken diyalogun altının çizilmesi gerekir. Bütün zamanların belki de en iyi "savaş karşıtı savaş filmi" unvanını hak edebilecek olan bu filmi ortaya çıkarırken yönetmen yazarın mesajını çok iyi anlamış ve işlemiştir; 1920'lerin kendine özgü sorgulayıcı kültürel atmosferinde ürünlerini veren Remarque ve Milestone'un, canlı geçmişlerine ve yaşadıkları döneme dair benzer sanatçı duyarlılıklarına sahip oldukları söylenebilir.

18 yaşında savaşa aktif olarak katılmış ve yaralanmış olan Remarque'ın savaş anlatısı, 20'li yıllarda çok yaygın olan, "Büyük Savaş"ı bir yeniden değerlendirmeye tâbi tutma ve ona bir anlam verebilmeye uğraşma dalgası bağlamında ele alınmalıdır. I. Dünya Savaşı bir "Topyekun Savaş"tı; sadece teknoloji ve sanayinin bütün kollarının savaş için mobilize edilmesini değil, toplumun tamamının da katılımını gerektiriyordu. Dolayısıyla savaşın savaşa katılan toplumların bütün katmanları üzerinde yıkıcı ve kalıcı etkileri olmuştu. O güne dek insanlık tarihinin gördüğü en dehşet verici savaşın anıları hafızalarında halen canlı olan kuşaklar, 1925'teki Locarno Paktı'nın sağladığı uluslararası yumuşama ve yıkıma uğramış ekonomilerin göreli canlanışının da kıvılcımladığı cılız bir hümanizm ortamında, savaşa dair varoluşsal bir hesaplaşmaya girme ihtiyacı duymaktaydılar. Öte yandan, havada umut kadar kaygı kokusu da vardı. Versailles antlaşmalarının getirdiği, istikrarsızlığa gebe dengeye karşı yükselen milliyetçi ve rövanşist uğultuları duymak için günlük gazeteleri okumak yeterliydi. Büyük ekonomik kriz hemen kapıdaydı. Weimar demokrasisinin çürü-

mesi fazla zaman almayacağı gibi az ilerdeki İspanya İç Savaşı gibi gelişmeler de başka bir yıkıcı savaşın çanlarını çalacaktı. İki savaş arası toplumlar için yeni bir "Büyük Savaş" tehlikesinden ürkmek hasralık hastalığı değil korkulacak bir sendromdu. Zira romanın yazarı Remarque'ın anti-militarist harekettte aktif rol alması bir rastlantı değildi.

Savaş edebiyatına ve sinemasına yönelik 1920'lerdeki büyük ilgi, kaygı ve umudun şekillendirdiği bu kendine özgü kültürel atmosfer bağlamında ele alınmalıdır.[1] Bu anlamda, 20'li yıllar Büyük Savaş öncesi yıllardan çok farklıydı. Savaş, teknolojik gelişmenin analık ettiği ilerlemeci iyimserliğin aslında bir yanılsama olduğunu hissettirmişti insanlara. İlerlemeci iyimser bir kavramsallaştırmada insanlık tarihinin en büyük yıkımına bir açıklama ve anlam bulunması mümkün değildi. Böylesi bir büyübozumundan 19. yüzyıl pozitivizminin bilimi tarih de nasibini fazlasıyla almıştı ve güvenirliliğinden çok şey kaybetmişti. Ekteins'in doğru bir biçimde gözlemlediği gibi, 1920'lerde savaşı yeniden hatırlama ve ona bir anlam verme çabası profesyonel tarihçilerden ziyade şairlerin, romancıların, sinemacıların başarabildiği bir iş olmuştu.[2] Geçmişi ve yaşanılan acıları anlamada, bireysel deneyimleri çalışma konusu yapan sanatçı duyarlılığı insanların arayışlarına tarihsel araştırmalardan çok daha fazla hitap ediyordu. Belgeseller yerine insanların *Batı Cephesinde Yeni Birşey Yok*'u izlemeye koşması buna bir örnekti.[3]



Lewis Milestone'un yönettiği Batı Cephesinde Yeni Birşey Yok *filminin afişi (Solda) ve bir derginin kapağında bu filme ilişkin çizim*

Bu çerçeveden bakıldığında, filmin tarihçiler için değeri azalmak bir yana daha da artar. Film sadece Büyük Savaş'a dair bir anlatı olmaktan çıkar, yine Ekteins'ın dediği gibi savaş sonrası yılların zihniyeti üzerine bir yorum[4] olarak da izlenebilir. Bununla birlikte, Roman Remarque'ın kendi birçysel savaş deneyiminden yola çıkarak yazdığı, savaşın, savaşın gerçek aktörleri üzerindeki yıkıcı etkilerinin ve bu aktörlerin bu etkilerin farkına vararak savaşın anlamsızlığının ve anti-hümanizminin farkına varmalarının hikâyesidir. Ancak hikâyeyi motive eden yukarıda değinilen zihniyettir.

(Solda) Lew Ayres, (ortada) Yola D'Avril, Lew Ayres, William Bakewell, Renee Damonde, Poupee Andriot, Scott Kolk, (sağda) Scott Kolk, (en sağda) William Bakewill.

Yönetmen Milestone bu mesajı çok iyi almıştır ve çektiği filmde ona, sinema sanatının kendi dönemindeki bütün inceliklerini ve yetkin bir oyuncu kadrosu kullanarak görsel bir çehre vermeye çalışmıştır. Öte yandan, yazar ve yönetmenin böyle bir meramının olması savaşın "gerçekçi" bir tasvirini vermenin kalitesine gölge düşürmemiş, tersine onu artırmıştır. Söz konusu olan, korkunç yıkıcı etkileriyle dünyayı kan gölüne çeviren bir şavaştı ve bunu en iyi, derdi bu yıkıcı etkileri sorgulamak olanlar anlatabilirdi.

(Solda) Lew Ayres, Louis Wolheim. (Ortada) Slim Summerville, (sağda) Lew Ayres, Raymond Griffith filmin bir sahnesinde.

Okuldan Siperlere...

Film cephede bulunan ve savaş öncesi günlerini flashback'lerle hatırlayan gençlerle açılan romandan farklı olarak daha kronolojik bir olay akışı izler. Filmin açılış sahnesinde, dışarıda Alman askerleri coşkulu kalabalığın arasında resmi geçit yaparken, Alman gençleri okulda öğretmenleri Kantorek'i (Arnold Lucy) dinlemektedirler. Milliyetçi sloganlarla süslediği konuşmasında Kantorek gençlere Almanya için savaşmanın ve ölmenin erdemlerini anlatmakta, onları savaş için gönüllü asker olarak yazılmak için cesaretlendirmektedir. Milliyetçiliği inceleyen eleştirel literatürün eğitim kurumuna atfettiği rolü birkaç dakikada özetleyen mükemmel bir sahnedir bu. Ulus-devlet inşa sürecinde tebaayı yurttaşa dönüştürmekte önemli rol oynayan okul milliyetçilik ideolojisinin de en önemli taşıyıcısı olmuştu. Böyle bir film için seçilebilecek en uygun başlangıç sahnesidir bu. Kantorek'in milliyetçi propagandası etkisini gösterir; kamera sınıftaki gençlerin gözlerindeki heyecan ışıltısına odaklanır. Başta sınıf başkanı ve başrol oyuncusu Paul Baumer (Lew Ayres) olmak üzere 18-20 yaş arasındaki gençlerin hepsi "Yaşasın Almanya" naraları içinde askere yazılmayı kabul ederler.

Fransız Devrimi ile başlayan, ulusal orduyu yurttaşlardan oluşturma uygulaması askerlik tarihinde radikal bir değişiklikti. Devamlı askerlerden oluşan profesyonel ordular yerine, özellikle kriz ve savaş zamanlarında ülkenin genç sivil nüfusunu silah altına almak iki ana işlevi yerine getiriyordu. Birincisi, giderek daha fazla kitle imha oyunlarına dönen savaşlar için gerekli insan girdisini sağlıyordu. İkincisi, geniş sivil katmanları savaş için mobilize ederek savaşın sadece ordunun "iş"i olmadığını, toplumun topyekun katılması gereken bir tiyatro olduğunu gösteriyordu. I. Dünya Savaşı'na gelinceye dek iyice kurumlaşmış olan bu uygulama filmin ikinci bölümünün ana temasıdır. Askere alınan gençler heyecan içinde eğitim kışlasına giderler. Ancak Büyük Savaş'ın insan gücü ihtiyacı daha yaşlı nüfustan da yararlanmayı gerektirmişti. Nitekim gençlerin yaşadığı bölgenin postacısı Himmelstoss (John Wray) da ihtiyat eğitim çavuşu olmuştur. Gençlerin eğitim çavuşu "Himmi" ile karşılaştıkları sahne savaş gerçeği ile tanışmalarının da ilk anıdır. Postacılarını şakacı bir üslupla karşılayan gençleri Himmi rütbesini göstererek sert bir şekilde azarlar ve onları hizaya sokar. "Yapılacak ilk iş daha önce bildiğiniz her şeyi unutmak olacak" diyen çavuş, "sizi adam edeceğim" diye azarlar gençleri. Artık onlar için savaş başlamış ve roller değişmiştir.

Bu iki kısa giriş bölümünden sonra Milestone'un kameraları gençlerle birlikte sıcak savaşın yaşandığı cepheye gider. Paul ve arkadaşlarının cepheye sevk tarihi 1917'dir ve Milestone'un arka planda çok iyi yansıttığı gibi savaş çoktan bir pat durumuna gelmiş, yıpratma savaşı halini almıştır. Evdeki hesabın çarşıya uymaması açısından I. Dünya Savaşı tarihteki en hayal kırıcı savaştı. 19. yüzyıl savaş mentalitesiyle düşünmeye devam eden başta Almanya olmak üzere savaşa katılan bütün güçler savaşın kısa sürede sonuçlanacağını hesaplamaktaydılar. Alman genelkurmayının ünlü "Schlieffen Planı" bu zihniyetin en açık örneğiydi. Ortadaki güç Almanya Fransa'yı altı hafta gibi kısa bir sürede saf dışı bırakıp, Çar'ın ordusu seferberliğini tamamlamadan gücünü Rus sınırına taşıyıp Rusya'yı yenmeyi planlıyordu. Askeri tarihçilerin popüler deyimiyle, "öğle yemeğini Paris'te yiyen Alman askerleri akşam yemeği için St. Petersburg'a gideceklerdi."[5] Oysa savaşın başındaki ilk saldırıdan sonra Almanlar Belçika ve kuzeydoğu Fransa topraklarında durdurulmuştu. Manş

Üç değişik sahnede Batı Cephesinde Yeni Birşey Yok. *(Sağda) Louis W'olheim.*

Denizi'nden İsviçre Alpleri'ne uzanan Batı Cephesi burada oluştu ve savaşın sonuna dek tam bir kan gölü haline geldi. Örneğin, 1916'da Almanların Verdun'u yarma girişimi 1 milyon insanın hayatına mal oldu; İngilizlerin Somme saldırısı 420.000 ölüyle sonuçlandı.[6] Bu obur ölüm makinesi, cephane kadar insana da ihtiyaç duyuyordu ve Paul ve arkadaşları da bunun için buradaydılar.

Genç askerlerin ilk görevi düşman hattına dikenli tel döşenmesidir. Askerler savaş boyunca Paul'ün yakın arkadaşı olacak Katczinsky, yani Kat, (Louis Wolhelm) önderliğinde görev alanına giderlerken Milestone'un müthiş ayrıntılarından birini görürüz. Kendilerini düşman hattına getiren kamyondan inen askerler hatta doğru yürürlerken dönüp birer birer geri giden kamyona bakarlar. soluk bir yüzle. Giden kamyon sanki yaşamla olan tek bağlantıdır ve artık askerler ölümle baş başadırlar. Askerlerin yüzlerindeki ifade ölümle yüzleşmenin ifadesidir ve Kantorek'in sınıfındaki yüz ifadesinden tamamen farklıdır.

Savaşın kısa sürede pat durumuna dönüşmesinin önemli sonuçlarından biri cepheler boyunca siper sistemlerinin ortaya çıkmasıydı. Birer yaşam mahalli olan ve devamlı asker bulundurulması gereken bu siperlerdeki yaşam biçimi deyim yerindeyse kendine has bir "alt kültür" ortaya çıkarmıştı. Milestone bu alt kültüre ait zengin ayrıntıları ekrana yansıtmakta gayet başarılıdır. Örneğin devamlı çekilen yiyecek sıkıntısı Kat gibi "pişkin" askerlerin bireysel çabalarıyla çözülebilmektedir ancak; askerler fareler ve bitlerle birlikte yaşama stratejileri bulmak zorundadırlar.

Paul Fussel, 1. Dünya Savaşı'nın temel özelliklerinden olan siper sisteminin, uzun süreli kolektif izolasyon, savunma psikolojisi ve sinirsel yıpranma gibi sonuçları dolayısıyla çarpışan tarafların askerlerinin tahayyülünde bir zıtlaştırma etkisi yaptığından bahseder.[7] Siperlerdeki askerler karşı tarafın siperlerindeki hiç tanımadıkları askerler hakkında mitler üretip bir tür kendi "diğer"ini yaratırlar. Zira, karşılıklı tek iletişim biçimi karşıtlığın mutlak biçimi olan sıcak çarpışmadır. Filmin akıllarda en çok kalan sahnelerinden biri bu noktayla oynar. Bir taarruz anında Paul düşüp siper alır ve kendisini görüp öldürmek üzere olan bir Fransız askerini yaralar. Hemen ölmeyen Fransız askeri Paul'ün karşısındadır ve bir çukurda tek başlarına kalan bu iki insan arasında, savaşın mantığının ve yaratılan "diğer" mitinin dışında insancıl bir iletişim, yakınlaşma olur. Taarruz eden ordulardaki yüzü olmayan askerler değildir onlar artık. "Benim gibi bir adamsın sen de, bağışla beni" der Paul yüzünde hüzünlü bir ifadeyle ölmekte olan Fransız askerine ve savaşa tamamen yabancılaştığını kanıtlarcasına "Ah Tanrım niye yaptılar bunu bize?..Yaşam istiyorduk biz...Bu silahlar ve üniformalar olmasaydı arkadaş olabilirdik" sözlerini sarf eder.

Batı Cephesinde Yeni Birşey Yok'un özellikle teknik açıdan çok başarılı çarpışma sahneleri, 1. Dünya Savaşı'nda kara savaşının iki önemli teknolojik sembolünü çok iyi kullanır: top ve makineli tüfek. Savaşan tarafların aynı ölçüde büyük önem verdiği bu silahlar savaşın kan gölüne dönmesinin başlıca nedenlerindendi. Ancak daha ilginç olan diğer bir neden ise savaşı idare eden komutanların, ellerinde teknoloji ürünü silahlar olmasına rağmen muharebe taktiklerinde "eski usul" düşünmeye devam etmeleri, Hobsbawm'ın tabiriyle "kişiliğe sahip olmayan savaşın"[8] gereklerini idrak edememeleriydi. Milestone'un savaş karelerinde, ölüm kusan top ve makineli tüfeklere karşı askerlerin yine eski nizam, dolma tüfekli piyade savaşlarını hatırlatan tarzdaki taarruzlarının acizliği gözden kaçmaz. Bu koşullarda askerlerin yaptığı en iyi şey ölmekti.

Oysa ölmek askerler için bile olsa kolay kabullenilecek bir durum değildir. Yaralandıktan sonra izne giden Paul eski öğretmeni Kantorek'i ziyaret ettiğinde, aynı propaganda söylemini bu kez daha genç cocuklar karşısında çeken öğretmenini dinlerken, ölmek ve savaşın anlamsızlığı üzerine epey kafa yormuş görünür. Kantorek ondan çocukları cesaretlendirici birşeyler söylemesini isteyince Paul'ün söyledikleri militarizme karşı söylenebilecek en anlamlı sözler olarak izleyicilerin hafızasına işlenir. Cephede yaptıklarını "ölmemeye çalışıyoruz ama ölüyoruz" diye özetler Paul ve ekler: "Yurtseverlik iyi ama hiç ölmemek daha iyi...Ölmek git öl demek kadar kolay değil." Filmin savaş karşıtı mesajını I. Dünya Savaşı bağlamından daha evrensel bir noktaya çıkaran sözlerdir bunlar ve bu anlamda Remarque ve Milestone'un duyarlılıklarına somut anlam verirler.

"Savaşı Kim İstiyor?"

Batı Cephesinde Yeni Birşey Yok'a yöneltilen en önemli eleştirilerden biri, savaşa ve yıkıcı etkilerine biraz fazla bir "bireysel" çerçeveden baktığı ve dolayısıyla filmin savaş karşıtı mesajının biraz nahif kaçtığı şeklindeydi. Örneğin Marc Ferro filmin, askeri kurumun işleyişini doğrudan eleştirse de daha temele bakma konusunda başarısız kaldığını düşünür ve "askerî kurumun siyasal çatışmalar ve kolektif kavgalar düzeyindeki toplumsal işlevi sorununa yaklaşamadığını" vurgular.[9] Bu tarz bir eleştirinin en azından karşımızdaki yapıtın bir sanat eseri mi yoksa tarihsel bir araştırma mı olduğunu ayırt etmekte zorlanıyor göründüğünü söylemek pek abartı olmaz herhalde. Başta da belirtilmeye çalışıldığı gibi Remarque'ın ve Milestone'un derdi bir savaş tarihi anlatmak değildir. Ortada bireysel bir deneyimin ve sanatçı duyarlılığının izlerini taşıyan bir sanat eseri vardır. Sanattan tarihe bakmaya çalışmak yahut sanat eserini tarih amaçlı "kullanmak" ise tarihçilerin sorunudur. Kaldı ki filmde Ferro'nun eleştirisinin abartılı kaçtığını gösterecek bölümler yok değildir. Örneğin bir sahnede, askerler yemek sonrası rahatlıklarında savaşın neden çıktığı ve niye savaştıkları gibi sorular üzerine konuşmaya başlarlar. "Savaşı kim istiyor? Biz istemiyoruz o halde niye savaşıyoruz?.. Kayzer'in neyi eksik ki savaş istiyor?" türünden "varoluşsal" sorular sorarlar askerler. Sonunda Kat, "savaşan bütün ülkelerin generalleri ve komutanları bir tarlada güreşsin ve kazanan da savaşı kazanmış olsun" diyerek, savaş siyasetin başka araçlarla devam ettirilmesidir şeklindeki siyaset bilimi tanımına özgün bir katkı yapar. Savaşa yol açan büyük güçler çatışmasıyla bundan daha ince nasıl alay edilebilir ki?

Daha az yaygın olmakla birlikte bir diğer eleştiri ise filmin cephedeki askerler arasındaki dayanışmayı biraz fazlaca vurguladığı ve bu dostluk modelinin özellikle Nazi askerleri tarafından toplumdaki çatışmalara ve demokrasinin kargaşasına karşı bir model olarak benimsenip vurgulandığı biçimindeydi. Filmde dayanışmacı bir dostluk teması bolca vardır. Ama bu, askerliğin doğrudan sağladığı birşey olarak değil, savaş yıkımının ve her an kol gezen ölümün karşısında bir tür kader ortaklığı kuran insanların bir savunma mekanizması olarak yansır daha çok. Romanın Nazilerin yaktığı kitaplar arasında olması ve filmin Almanya'da ancak 1945'te gösterilmesine izin verilmesi gibi olgular bir yana, filmde savaşın acımasız gerçekliğinin yeri geldiğinde dostluk falan tanımadığına dair sahneler izleriz. 150 kişilik bölük için pişirilen yemeğin tamamının bölüğün neredeyse yarısı öldüğü için kendilerine kaldığını öğrenen askerlerin sevinç sahnesi böyle bir örnektir. Paul'ün arkadaşı Müller'in (Russel Gleason), hastanede ayağı kesilmiş ve ölmekte olan Franz'dan (Ben Alexander) açıkça nasıl olsa bir daha giyemeyeceği için deri botlarını istemesi ise diğer bir örnek...

Milestone'un özgün katkısı olan filmin bitiş sahnesi aynı zamanda onun ve Remarque'ın savaş yorumlarının, belki biraz da ufuktaki başka bir savaştan duydukları ürkmenin en iyi kesişme noktalarından biridir. Dostlarının çoğunu yitirmiş olan Paul silah başında nöbet tutarken gördüğü bir kelebeğe uzanırken serseri bir kurşunla ölür. Ölümü simgeleyen asker üniformasıyla özgürlüğün ve güzelliğin simgesi kelebeğin buluşma şansı yoktur. Umut ve kaygının şekillendirdiği iki savaş arası hümanizm yükselen faşizm tarafından yerle bir edildiğinde Remarque ve Milestone'un korktukları başlarına gelmiş, genç insanlar olmeye devam ederken hayatta kalan yine botlar olmuştur.

NOTLAR

1 Modris Eksteins, **Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age**, New York: Anchor Books, 1990, s.290.

2 **A.g.e.**, s.291.

3 Burada küçük ironik bir örnek olarak, Milestone'un hareketli vinçler kullanarak çektiği çarpışma sahnelerinin daha sonra I. Dünya Savaşı'nı konu edinen savaş belgesellerinde kullanıldığını verebiliriz.

4 Ekteins, **Rites of Spring**, s. 292.

5 Geoffrey Parker ed., **The Cambridge Illustrated History of Warfare**, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, s. 262-263

6 Eric Hobsbawm, **The Age of Extremes: A History of the World, 1914-1991**, New York: Pantheon Books, 1994, s. 25.

7 Paul Fussel, **The Great War and Modern Memory, New York**: Oxford University Press, 1975, s.76.

8 Hobsbawm, **Age of Extremes**, s. 50.

9 Marc Ferro, **Sinema ve Tarih**, İstanbul: Kesit Yayıncılık, 1995, s.130-131.

Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan ve *Kara Murat*;

Kahraman Tiplemeleri ile Tarih Yorumu

SENEM A. DURUEL

Geçmişe dair ortak hikâyeler ulusal kimliğin ortaya çıkışında da pay sahibi olmuş ve kuşaklardan kuşağa çeşitli biçimlerde aktarılmıştır. Destanlar, efsaneler, menkıbeler, halk hikâyeleri, daha sonra ortaya çıkan roman, öykü gibi edebiyat türleri ve son olarak sinema, kimi kez böylesine bir işlevi üstlenmiştir. Toplumsal yapı ve geçmiş, sinema ürünlerini şekillendirdiği gibi, sinema da ortak bir tarih anlayışında -toplumun bütün kesimlerince onaylanıyor olmasa da- buluşulmasına katkıda bulunmuştur. Bu nedenle de zaman zaman, farklı ideolojik yaklaşımların ve siyasetin aracı olmaktan kurtulamamıştır. Tarihi konulu filmler, geçmişteki olayları, olguları, kişileri ele almakla kalmayıp, ister istemez çekildikleri zamanın ve ülkenin şartlarını, değer yargılarını, düşünsel özelliklerini ve elbette yaratıcılarının yorumlarını yansıtmışlardır. Bunun da ötesinde geçmişle yaşanan gün arasında bağ kurmak, ağır sansür mekanizmasının işlediği ülkelerde sakıncalı olmadan fikir beyan etmek, geçmişi eleştirirken yaşanan güne dair eleştiriler getirebilmek için önemli bir kanal olmuştur. Yönetmenler, yaşadıkları güne ilişkin görüşlerini, iktidarların bakış açısıyla yönlendirilen ya da yorumlanan sansür tüzüklerince sınırlanmaksızın ortaya koyabilmek için tarihteki benzer bir meseleyi sinemaya aktarma yoluna gitmişlerdir.

Bu yazı, geçmişle bağlar kurarak çekildiği döneme ilişkin bilinçli bir biçimde eleştiri getiren ya da önermede bulunan *Topuz*, *Ferman*, *Pembe İncili Kaftan* filmleri ile kostümlü macera türünün örneklerinden biri olan ve bilinçli/bilinçsiz milliyetçi-muhafazakâr ideolojinin yayıcısı durumuna gelmiş Kara Murat serisini ele almayı amaçlıyor. Bu iki film dizisinin, çekildiği tarihlerde, o günlerin siyasal-toplumsal atmosferi içinde, benzer bir ideolojinin ürünü olarak değerlendirilmiş olmaları ise yazının çıkış noktalarından birini oluşturuyor.

Lütfi Akad'ın 1974'te TRT için Ömer Seyfettin'in "Eski Kahramanlar" hikâyelerinden uyarlayıp yönettiği *Topuz*, *Ferman*, *Pembe İncili Kaftan* ile Natuk Baytan'ın 1972-1978 yılları arasında çektiği Kara Murat serisinin (*Kara Murat Fatih'in Fedaisi* (1972), *Fatih'in Fermanı/Kara Murat* (1973), *Kara Murat Kardeş Kanı* (1974), *Kara Murat Kara Şövalyeye Karşı* (1975), *Kara Murat Şeyh Gaffar'a Karşı* (1976), *Devler Savaşıyor/Kara Murat* (1978)) ortak noktaları, Kıbrıs askerî harekâtının yapıldığı, ideolojik çatışmaların yaşandığı dönemde gerçekleştirilmiş olmaları ve Osmanlı İmparatorluğu'nda devlet hizmetinde görev yapan kahramanları anlatmalarıdır. Her ikisinin de o günlerin siyasal ve toplumsal koşullarından farklı biçimlerde etkilenerek tarihe başvurdukları, kendi doğrultularında örnek kahramanları ve kahramanlıkları ele aldıkları söylenebilir. Bu yapımlar arasındaki gerek sinemasal gerekse düşünsel açıdan önemli ayrımlara neden olan çeşitli etkenlerden söz edilebilir. Üretim modellerinden yaratıcılarına, beslendikleri kaynaklardan seyirci kitlelerine kadar uzanan bir ayrımdır bu. Kara Murat serisinde gördüğümüz "devlet hizmetindeki kahraman" ile *Topuz*, *Ferman*, *Pembe İncili Kaftan*'daki "devletle özdeş ve devleti temsil eden kahraman" tipleri, ayrımın keskinleştiği en önemli noktalardan biridir. Kahraman modelleri ve kahramanlıkların niteliğindeki ayrışma bu filmlerin tarı-

• Mimar Sinan Üniversitesi, Sinema TV Enstitüsü, araştırma görevlisi.

he bakış açılarındaki farklılıkları da yansıtma potansiyeline sahiptir. Aynı tarihsel döneme yaklaşımdaki yorum farklılığının sergilenebilmesi için kahraman tiplemelerinin temel özelliklerine, dolayısıyla kahramanların devlet ile ilişki biçimlerine değinmeden önce bu filmlerin hangi eğilim çerçevesinde üretildikleri, ne tür koşullarda çekildikleri, dönemin siyasal, toplumsal atmosferi ve yaratıcılarının dünya görüşleri gibi etmenlerin göz önüne alınması kanımca büyük önem taşıyor.

Tarihi konulu filmlerin yapımında, birbirlerinden çok keskin çizgilerle ayrılmasa da başlıca üç eğilimin varlığından söz edebiliriz:

• Tarihe yaklaşımda tamamıyla fantastik öğelerin öne çıktığı filmler:

Bunlar tarihin belli bir kesitini ele alırken kesin bir zamandan, mekândan, olaydan veya kişiden yola çıkmazlar. Bilinen bir tarihî olayın ve tarihi kişiliğin varlığı söz konusu olsa bile hem kişilerin içinde bulunduğu durumlar hem de ana olay ve kişilerin çevresindeki diğer karakterler, oluşumlar bütünüyle kurmacadır. Tarihi fon üzerine oturtulan bu filmlerde, ana temalar aşk, macera ve kahramanlık öyküleridir.

• Tarihî gerçeklerden yola çıkarak çekilen filmler:

Zaman ve mekân, o zaman ve mekân içinde geçen olay-durum ve çatışma belirgindir. Yine de gerçek ve kurmaca iç içe geçmiştir. Fantastik tarihî konulu filmlerden ayrılan yanı kurmacanın, tarihhi gerçekler üzerine inşa edilmiş olmasıdır.

• Tarihe belli bir savla yaklaşan filmler:

Bu filmler tarihin belli bir kesitindeki gerçek olayları, durumları ve çatışmaları yorumlarken tarih üzerine önermeler getiren; yani tarihin seçilen dönemine belli bir savla bakan filmlerdir.

Hangi eğilimde olursa olsun bütün filmlerde bilinçli ya da bilinçsiz olarak ortaya konan ya da filmin bütününden çıkarılabilecek bir tarih yorumu vardır. Fakat ana amacı ve baskın özelliği, tarihin yorumlanması, tarihe ilişkin birtakım tezlerin tartışılması, daha önce ifade imkânı bulamamış görüşlerin su yüzüne çıkarılması olan filmler, üçüncü kategorideki filmlerdir.

Bu açıdan bakıldığında Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan üçüncü kategori içinde yer alır. Bu üç filmdeki kahramanlar, Osmanlı devlet düzeninin ürettiği bireyler olarak çizilmiş; Lütfi Akad kahramanlık öyküleri anlatmanın ötesinde devlet kavramı ve devletin yapısı üzerinde odaklanarak devlet-birey ilişkisi hakkında yorum getirmiştir. Bunda 1960'ların ikinci yarısından itibaren Türkiye'de "devlet" kavramının yoğun olarak tartışılmasının da payı vardır kuşkusuz. Kara Murat serisi ise birinci kategori içinde yer alır. Gerçekçi bir tarih anlatımını hedeflemeyen seride Osmanlı İmparatorluğu dönemi, aşklara, maceralara ve intikamlara fon oluşturmaktadır. Fakat tarihî bir zemine oturduğu için ister istemez bir tarih yorumuna da sahiptir. *Fatih'in fedaisi Kara Murat*, "ideal Türk, kahraman Türk" tipinin simgesi olarak sunulmuş ve bir kahramanda bulunması gerektiği varsayılan erdemlerle donatılmıştır. "Düşman" konumundaki taraf ise onursuz ve düşkün ahlaklı kişilerden oluşan bir topluluk olarak gösterilmiştir. Kara Murat'ın 1970'li yıllarda popülerleşmesi ise tarihe bakış açısının diğerine oranla daha geniş bir seyirci kitlesi tarafından paylaşıldığını göstermektedir.

Kara Murat serisi, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren çeşitli nedenlerle devlet desteği almamış, ağır sansür düzenlemeleri ile üretimi sekteye uğratılmış, kendi başına var olmak, ayakları üzerinde durabilmek için ekonomik olarak seyirciye dayanan bir üretim modeline yönelmiş; çeşitli zaaflar taşımasına karşın halka en yakın sanat dalı olma niteliğini kazanmış Türk sinemasının ürünüdür. Aynı zamanda Türk sinemasının 1970'lerde içine düştüğü darboğazdan çıkış yolu olarak görülen seks ve karate filmlerinin bileşimini içeren kostümlü macera türünün başlıca temsilcilerinden biridir. Malkoçoğlu ve Tarkan gibi Kara Murat serisi de tarihi konuları ele alan çizgi romanlardan kaynaklanmış, bir bakıma aksiyona dayalı sinemaya duyulan talebi ve seks filmlerine yönelik ilgiyi karşılamıştır. Zeminini tarihe dayandırdığı için Kıbrıs olaylarıyla alevlenen milliyetçiliği, Türklerin yiğitliği, cengâverliği ve dindarlığı üzerine kurulmuş bir milliyetçilik anlayışına indirgeyerek beslemiştir. Sol eğilimli gazetelerde çizgi roman olarak başlayan kostümlü macera türü, sinemada MC hükümetinin kurulduğu ve MHP'nin yükseldiği 1970'lerde bambaşka bir gelişim çizgisi göstermiştir. Fakat gerek Kara Murat'ın gerekse diğer kostümlü macera filmlerinin kestirmeci bir anlayışla MHP'nin ideolojisini desteklemek üzere çekildiklerini iddia etmek gerçeği tam olarak yansıtmayacaktır. Bu anlayışın izleri toplumda görüldüğü gibi ticari kaygılarla çekilen filmlerde de doğal bir yansıma olarak vardır. Ama bu filmler çizgi roman türü ile yetişip onunla beslenen, genellikle de sol eğilime sahip yönetmenlerin ürünleridir. Bu durum, Türk sinemasının en popüler türlerinden biri olmuş kostümlü macera filmlerinin üretimine ilişkin ilginç bir çelişkiyi yansıtmaktadır.

Bu yıllarda ideolojik çatışmaların sokaklara taşınması ve ekonomik sıkıntıların giderek artması ile sinema salonlarından çekilen aileler evlerinde yeni bir eğlence aracı olan televizyonla tanışmışlardır. Televizyon yavaş yavaş sinemanın yerini almaya başlamıştır. Bu dönemde çekilen Topuz, Ferman Pembe İncili Kaftan, İsmail

Cüneyt Arkın'ın başrolünü oynadığı Malkoçoğlu serisinden Kara Korsan filminin afişi ve Ayhan Başoğlu'nun çizgileriyle Malkoçoğlu'nun Cem Sultan'ı aradığı hikâyeden bir kare. (Kaynak: Fantastik Türk Sineması, *Kabalcı Yayınevi, 1999)*

Cem'in TRT Genel Müdürlük görevini yürüttüğü sırada (15 Şubat 1974 - 16 Mayıs 1975) gündeme gelen Türk edebiyatı eserlerinin televizyona uyarlanması projesinin bir parçasıdır. Proje kapsamında Halit Refiğ, Halit Ziya Uşaklıgil'in Aşk-ı Memnu'sunu; Lütfi Akad, Ömer Seyfettin hikâyelerini (Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan, Diyet); Metin Erksan beş Türk hikâyesini (Sazlık, Hanende Melek, Müthiş Bir Tren, Eski Zaman Elbiseleri, Bir İntihar) uyarlayıp çekmişlerdir. Bu projelerin TRT tarafından o yıllarda gerçekleştirilmesinin nedenini resmî ideolojinin yayın organı konumundaki TRT'nin genel kültür politikasıyla ilişkilendirmek yerine adı geçen yönetmenlerle dönemin TRT Genel Müdürü'nün kültüre yaklaşımındaki ortak paydalarda aramak sanırım yanlış olmayacaktır.[1] Bu projeler devlet ile Türk sinemasının ilk ve en önemli ortak çalışması olarak nitelenebilir. Uygulanan prodüksiyon yöntemi, Türk sinemasının usta yönetmenlerine ürünlerini özgürce ortaya koyma olanağını tanımıştır. Bu işbirliği ticari sinemanın değer ölçütlerinden arınmış, doğrudan ulusal kültüre katkı amacıyla yapılmış özgün birer örnektir.

Her iki serideki kahraman tiplerinin devletle ilişki biçimleri, adeta bu filmlerin üretim modellerinin de bir yansımasıdır. Kara Murat'ın doğrudan devlete bağlı bir savaşçı olmayışı ile film dizisinin özel bir şirket (Erler Film) tarafından çekilmiş olması arasında nasıl bir paralellik bulunuyorsa, devletle özdeş ve devleti temsil eden kahramanları anlatan *Topuz, Ferman, Pembe İncili Kaftan*'ın devlet televizyonu adına yapılmasında da bir paralellik vardır. Kara Murat serisinin, tıpkı kahramanı Kara Murat gibi, devlete doğrudan bağlı olmadığı halde 1970'lerde baskınlaşan devlet ideolojisinin yayıcısı durumuna gelmesi ilginç bir çelişkidir. "Eski Kahramanlar" dizisinde çizilen devletle özdeşleşmiş fakat kendi bireysel dinamizmlerini kaybetmemiş kahramanlar ile ilk kez TRT ile işbirliği yaparken kendi dünya görüşünden ödün vermeyen yönetmen arasında da bazı benzerlikler bulmak mümkündür.

Bu iki serideki kahraman tiplerinin ayrıntılarına girildiğinde ortaya şöyle bir tablo çıkmaktadır:

Kara Murat, mücadeleci, haktan yana, ezilen ve güçsüz olanın koruyucusu, fiziksel gücü düşmanlarından üstün (hatta olağanüstü fiziksel güçleri olan), cinsel cazibeye sahip bir tip olarak çizilmiştir. Fatih'in fedaisidir, fakat aldığı emirleri yerine getirirken kişisel kahramanlığıyla ön plandadır. Casus olarak girdiği Bizans kalelerinde olayların gidişini tersine çevirip adeta Osmanlı'nın kazandığı başarı ve zaferlerin önünü açmakta-

Diyet, *Kadir Savun*

Ferman, *Hakan Balamir*

Pembe İncili Kaftan, *Fikret Hakan.*

Topuz, *Bora Ayanoğlu.*

dır. Tek başına aldığı ve uyguladığı kararlarla Fatih Sultan Mehmet'ten daha etkin bir biçimde tarihin akışını değiştirilebilecek güçte çizilmiştir. Bir yere ve bir kişiye bağlı değildir. Amerikan efsanesinin kahramanı kovboylar gibi düzeni sağladıktan sonra yoluna devam etmekte ve yeni maceralara atılmaktadır. Üstü örtülü bir biçimde kahramanın bireyselliği işlenmiştir. Kara Murat, her ne kadar Fatih'i ve devleti temsil eden tahtı korumak için çarpışıyor olsa da mutlaka kişisel bir intikamın peşindedir. Kostümlü macera filmlerinin pek çoğunda olduğu gibi ya Bizanslılar tarafından küçükken kaçırılan ikizinin ya da zulme uğrayan annesinin öcünü almak için Bizans'a karşı kılıç sallamaktadır. Kimi zaman maceraların akışı içinde Kara Murat'ın devlet görevi unutulur, kendi kişisel arayışının doğurduğu maceraların izi sürülür. Devlet kavramının tartışıldığı ve devlete karşı eleştirilerin yoğunlaştığı dönemlerde Kara Murat gibi bireysel kahramanlıkların anlatıldığı filmlerin çok sayıda üretilmesi bir tesadüf olmamalıdır.

Topuz, Ferman ve Pembe İncili Kaftan'da *Kara Murat*'ın tersine devleti temsil eden kahraman tipleri çizilmiştir. Bu filmlerdeki kahramanların kişisel arayışları ve istekleri devletinkinden farklı değildir. Bu yapımların kaynaklandığı Omer Seyfettin hikâyeleri, sol muhalefetin yükseldiği, bir umut olarak görüldüğü ve siyasal angajmanların sol görüşte birleştiği 1970'lerin atmosferinde tekrar tartışmaya açılmıştır. Selim İleri, 1975 yılında yayımlanan "Omer Seyfettin ve Faşizm Tutkusu"[2] adlı yazısında öyküleri şöyle eleştirmiştir: "Osmanlı İmparatorluğu tarihten silinirken halkın korkunç çaresizliği karşısında Omer Seyfettin'in -daha doğrusu İttihat ve Terakki'nin- tek önerisi vardır: Devlete boyun eğmek, devletin devamını sağlamak. *Ferman* öyküsünde, *Topuz*'da, *Pembe İncili Kaftan*'da yazarın çabası sürüp gider. Ferman devlet uğruna ölümü, *Topuz* devletin bütünlüğünü ve parçalanmazlığını, *Pembe İncili Kaftan* devlet-birey ilişkisinde birincisinin yüceliğini savunur. Eski Kahramanlar dizisiyle Omer Seyfettin faşist anlayışın doğuruna erişir. Alabildiğine antihümanisttir."

Filmin TRT ekranlarında gösterildiği zamana rastlayan bu eleştiri, öykülerden yapılan uyarlamalara karşı bir tepki olarak da algılanabilir. Nitekim Lütfi Akad kendisiyle yaptığım 13 Haziran 2000 tarihli görüşmede ve Alim Şerif Onaran'ın Akad üzerine hazırladığı kitapta[3] filmlerin yayımlandıkları dönemde faşizanca bulunduğuna değinmiş ve buna karşılık filmlerin düşünsel dayanaklarının ne olduğunu açıklamıştır. Filmler ve öyküler karşı-

lıklı olarak incelendiğinde Lütfi Akad'ın uyarlama sırasında bu görüşler doğrultusunda temel birtakım değişiklikler yaptığı dikkati çeker.

Örneğin Ferman adlı öykünün kahramanı Tosun Bey ile filmin kahramanı Tosun Bey temelde aynı motivasyonla fakat farklı bir bilinçle hareket eden yiğitlerdir. Öykü kısaca şöyledir: Padişahın kapıkullarından çavuş Tosun Bey yağmurlu bir gecede Belgrad yolunda padişahın otağının kaybolmasına engel olamayan Sadrazam Sokullu'yu nişancı ile kazaskerin önünde ağır bir biçimde eleştirir. Yağan yağmurun etkisiyle otağ-ı hümayun'un kaybolmasını ve padişahın geceyi sadrazamın çadırında geçirmek zorunda kalmasını kabullenemez; otağı aramaya çıkar. Fakat sadrazam tarafından geri çağırtılır ve Niş Beyi'ne ferman göndermekle görevlendirilir. Kendisine verilen görevin önemine inanan Tosun Bey duraksız at koşturarak fermanı yerine ulaştırmaya çalışır. Fakat bir gece konakladığı handa gördüğü rüyanın etkisiyle uyanıp mührü çözülmüş fermanı okur; kendi ölüm fermanını taşıdığını öğrenir. Neden ölümle cezalandırıldığının bilincinde değildir. Tosun Bey "sadakatten, cesaretten, fedakârlıktan, harpten başka ne yaptım" diye düşünür. Aklına kendisini büyüten Salih Ağa'nın "Padişah'ın emrinden dışarı çıkma. Canını istese ver. Düşünme" sözleri gelir. Padişahın sözünden dışarı çıkmamak, verilen emri yerine getirmek için fermanı Niş Beyi'ne götürür. Fermanı okuduğunda karşısındaki dinç ve levend Tosun Bey'e bakarak ağlamaya başlayan Niş Beyi fermanı yerine getiremeyeceğini, affını isteyeceği söylediğinde, Tosun Bey, "Padişah'ın emrinden dışarı çıkma. Beni kes... Kestikten sonra affımı istirham et. Padişahım kendi emri yerine geldikten sonra ben kulunu affetsin" der. "Zayıf kalpli, ve itaatsiz ihtiyar"ın ağlayarak itiraz etmesine kükreyerek cevap veren Tosun Bey "padışahımın emrini yapmayan asilerin başını ben keserim" diyerek idam fermanının yerine getirilmesini sağlar.

Lütfi Akad'ın uyarlamasında ise Tosun Bey böyle bir cezayı neden aldığının bilincindedir. Padişahın emrinden dışarı çıkmamak düşüncesiyle değil; padişahın ve sadrazamın temsil ettiği devlete olan bağlılığından dolayı kaçmamış, bile bile ölüm fermanını Niş Beyi'ne ulaştırmıştır. Öyküdekinden farklı olarak "Devlet sözü ayağa düşerse nice fesat olur düşünemedim" diyen Tosun Bey, kulunu esirgeyen, doyuran Kerim Devlet'ten söz etmektedir. Tosun Bey'i kollamaya çalışan Nış Beyi, "niçin kaçmadın" diye sorduğunda, yine öyküdekinden farklı olarak "ben kendi hükmümü kendim verdim" diye cevap verir. Dolayısıyla Tosun Bey kendi iradesiyle hareket eden bir kahraman olarak çizilmiştir.

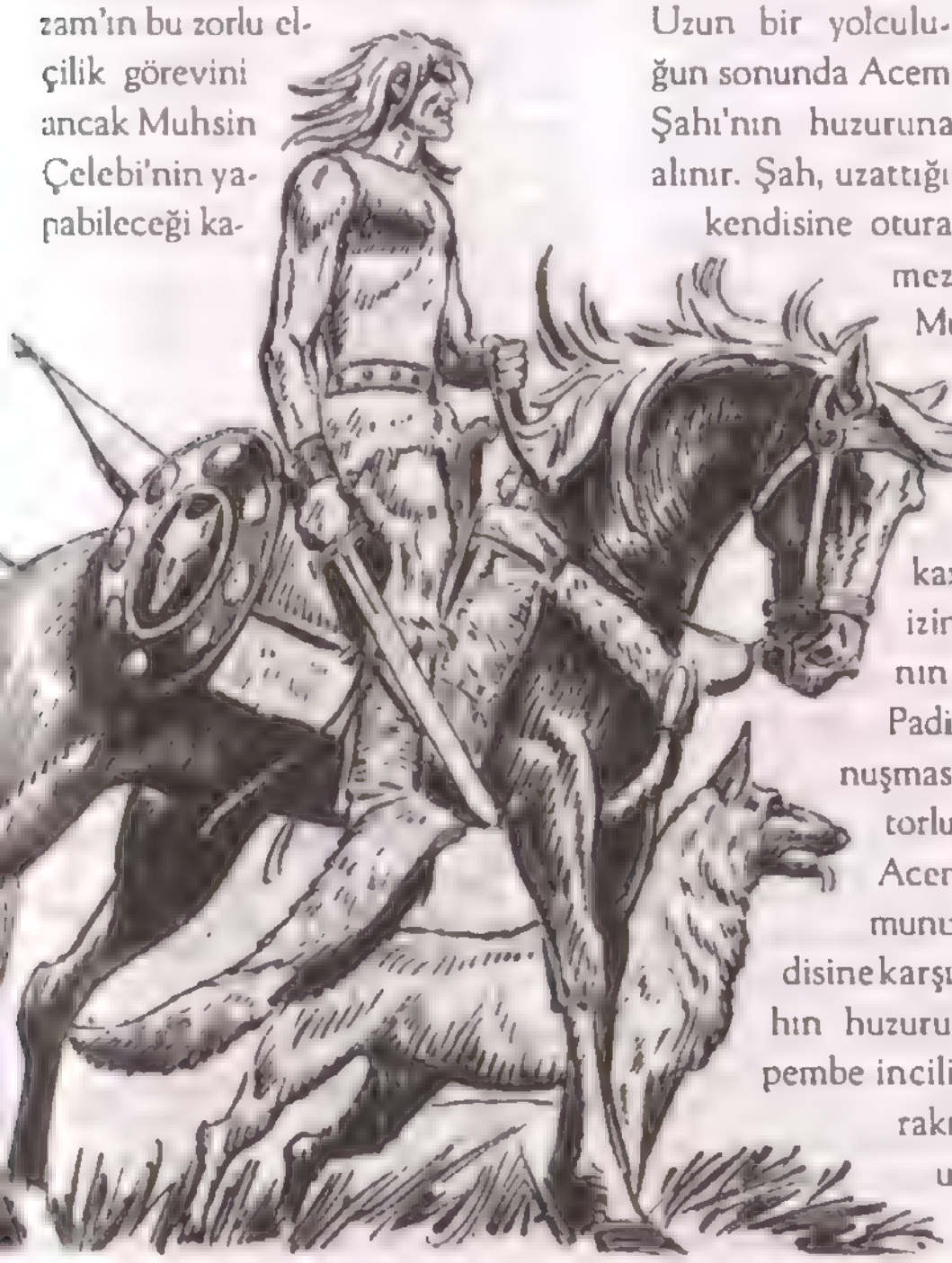
Akad'a göre bu filmler, "ferdin devlet içinde kişisel dinamizmini kaybetmeden devlet ile bütünleşmesi"ni anlatmaya çalışmış, devlet içinde eriyip kaybolan değil, kişilik gösteren, fakat kişiliğini devletle özdeşleşmekte bulan kahramanları ele almıştır.[4]

Ferman'daki Tosun Bey gibi Pembe İncili Kaftan'daki Muhsın Çelebi karakteri de bu çerçevede yorumlanmıştır. 1. Beyazıt döneminde Osmanlı topraklarına giren Acem Şahı'na bir elçi gönderilecektir. Fakat gönderilecek elçinin devlet onurunu çiğnetmeyecek, Şah'a karşılık vermekten ve öldürülmekten çekinmeyecek biri olması gerekmektedir. Sarayda el etek öpen, itaatkâr pek çok vezir vardır; fakat başlarının kesilmesi söz konusu ol-

Kara Murat: Fatih'in Fedaisi *adlı filmden bir sahne (solda) ve aynı filmin afişi.*
(Kaynak: Fantastik Türk Sineması, *Kabalcı Yayınevi*, 1999)

duğunda hiçbiri Acem Şahı'nın karşısında sağlam duracak güce sahip değildir. Tüm bunların konuşulduğu divanda, sadrazama, daha önce hiç devlet görevi almamış Muhsin Çelebi önerilir. Muhsin Çelebi yiğit olduğu kadar bilgedir. Varlıklı birisidir, vaktini okumakla geçirir. Onuru her şeyin üstündedir. Sadrazam kendisini çağırttığı için değil, devlet görevine çağrıldığı için saraya gider. Sadrazamın karşısına çıktığında alışılmışın tersine el etek öpmez, hatta devlet makamında bulunanları ağır bir dille eleştirir: "Zamanın devletlileri boyun eğip el etek öperek mansıb sahibi olageldiklerinden etraflarında makam bekleyenleri de bu yolda görmek dilerler. Din ve devlet işlerinde bildiğini dosdoğru söyleyenlere hem garaz olur, mahvına çalışırlar. Gedik Ahmet Paşa niçin hançerlendi devletlim?" Muhsin Çelebi'nin bu sözleri ortamı bir anda gerginleştirir. Fakat onun sözünü çekinmeden söylemesi, Sadrazam'ın bu zorlu elçilik görevini ancak Muhsin Çelebi'nin yapabileceği kararını vermesinde de etkili olur. Muhsin Çelebi ise görevi almayı tek bir şartla kabul eder. Devletten bir kuruş alınayacak, kendi çiftliğine ve tüm varlığına karşılık ünü yayılmış, son derece pahalı pembe incili kaftanı satın alacak; yanına verilen adamları Osmanlı sultanının elçisine yaraşır giysilerle donatacaktır. Eğer pembe incili kaftanı geri getiremezse tüm varlığından yoksun kalacaktır. Sadrazamın uyarılarına karşılık söylediğini yapar ve Tebriz'in yolunu tutar. Uzun bir yolculuğun sonunda Acem Şahı'nın huzuruna alınır. Şah, uzattığı fermanı okumaz; kendisine oturacak yer gösterilmez. Bunun üzerine Muhsin Çelebi göz alacak güzellikteki pembe incili kaftanı sırtından çıkarıp yere atar ve izin almaksızın kaftanın üzerine oturur. Padişahını öven konuşmasında bir imparatorluk yapısı çizerek Acem Şahı'na konumunu hatırlatır.[5] Kendisine karşılık vereneyen Şahın huzurunu terk ederken pembe incili kaftanı yerde bırakır. Şahın adamları unuttuğunu sandıkları pembe incili kaftanı vermek için arkasından yetişirler. Çelebi, Şah İsmail'in de duyabileceği bir ses tonuyla Sultanlar Sultanının elçisini oturtacak bir yer bulamadıkları için kaftanını bıraktığını, bir Türk'ün yere serdiğini bir daha sırtına almayacağını söyleyerek oradan ayrılır.

(Alta) Sezgin Burak'ın çizgilerinde Tarkan ve Tarkan serisinden bir film afişi (üstte). (Kaynak: Fantastik Türk Sineması, *Kabalcı Yayınevi, 1999)*



Dönüşünde görevini yerine getirdiğini bildirmek için Sadrazama çıkar. Sadrazam, pembe incili kaftanı kendisinin almak istediğini söylediğinde Çelebi'nin kaftanı yanında getirmediği anlaşılır. Sadrazam "sattın mı?" diye sorduğunda "hayır" cevabını alır. "Zorbalık edip aldılar mı" dediğinde "Acem mülkünde ona el sürecek yoktur devletlim" karşılığını verir. Sadrazam, "ya ne oldu" diye üstelediğinde, "hiç" diyerek yaptığı fedakârlığı gizlemeyi, bu fedakârlıkla övünmemeyi yeğler.

Lütfi Akad, filmlerinde "fert için devlet" anlayışında odaklandığını belirtmiştir. Bunun en iyi örneği ise Ömer Seyfettin'in öyküsünden büyük ölçüde ayrılıklar taşıyan Topuz filmidir. Topuz, "Kerim Devlet" kavramını anlatır. Batı toplumlarındaki sınıf farklılıklarını öne çıkaran anlayış ile, sınıf farkı gözetmeyen Osmanlı'nın halka tutumunu karşılaştırır. Topuz'da, Eflak'ın başına geçen Radu della Afumaçi Osmanlı'ya baş kaldırmıştır. Bu durum soylu sınıf açısından "özgürlük" anlamına gelse de, halk için aynı durum geçerli değildir. Halk için özgürlük, Osmanlı'nın atayacağı bir yönetici ile gelecektir. Çünkü bu yönetici çiftçileri tanıyacak, kendi topraklarını kullanmalarına karışmayacaktır. Halk kendilerini köle olarak görecek, topraklarına el koyacak ve onların sırtından yaşayacak soylu sınıfı istememektedir. Osmanlı, halk için adaleti temsil etmektedir. Nitekim, Pietr Bogdanu ve Osmanlı yönetimini tercih eden çiftçiler bağlı bulundukları sancak beyine haber göndererek, Osmanlı'yı bu başkaldırıdan haberdar ederler. Haberi alan Mehmet Ağa, sancak beyliğinden kendisine gönderilen ulağı, Eflak'a, Tergoviç'e gönderir. Osmanlı âdetleri gereği yönetim değişikliğinde yapılan bir ziyarettir bu. Fakat farklı bir ziyaret olacaktır. Sancak Beyi, Mehmet Ağa'dan bu başkaldırıyı ileride Osmanlı'nın ayağına dolanacak bir sorun çıkartmadan bastırmasını istemiştir. Kutlama mesajıyla birlikte giden topuz işte bunun içindir. (Bu noktaya kadar anlatılanlar öyküde bulunmamaktadır.) Tergoviç soyluları Osmanlı'nın kendilerini tanıdığının bir işareti olan bu ziyaret öncesinde eğlenirlerken, Osmanlı'yı temsil eden kafile, yol boyunca ağaçlara asılmış çiftçilerin arasından ilerler ve tüm ağırbaşlılığı ile şehre girer. (Öyküde kutlama dışındaki sahneler de yoktur.) Soylular arasında Osmanlı'yı iyi tanıyan ve bu başkaldırının ödüllendirilmeyeceğini bilenler de vardır. Aslında sadece bir kılıç eri olan ulak, Osmanlı'nın ihtişamını ve kuvvetini temsil eden ağır hareketlerle Prensin huzuruna çıkar; ona doğru yavaş yavaş ilerler ve mesajı verdikten sonra ani bir hareketle topuzu Prensin başına indirir. Osmanlı kendisine başkaldıran Prens'i sessizce ortadan kaldırmıştır. Devlet, ulus ve adalet kavramları üzerine ulak şunları söyler: "Devlet kılıç ve bilgi eriyle yürür; er mal ile tutulur, malı ulus üretir; ulus adaletle yürütüldüğü sürece vardır ancak."[6] Kös vurulur ve Osmanlı bir voyvoda yollayana kadar tahta topuz ile gönderilen ferman oturur.

Lütfi Akad, öyküde yer almayan Daire-i Adl'den yola çıkarak devletin adil oldukça varolabileceğinin, bireyin de ancak adil bir devlete bağlanmasının mümkün olabileceğinin altını çizmiştir. Bu açıdan filmler adil bir devlet yapısı öneren birer eleştiri filmi olarak da değerlendirilebilir.

Günümüzde Kara Murat'ın kostümlü mareca türünün diğer örnekleri gibi nostaljik bir olgu olarak görülmesi, popülerliğini koruması, hatta *Kahpe Bizans* filmiyle Türk sinemasının kendi ürettiği türün paradosini yapması, bu serinin oturduğu zeminin anlaşıldığını ortaya koymaktadır. Hiçbir dönem popülaritesi olmamış *Topuz*, *Ferman*, *Pembe İncili Kaftan* filmlerinin ise yıllar sonra, *Salkım Hanım'ın Taneleri* yayımlandığında ortaya çıkan tartışmaların ardından adeta "bizde böyle filmler de var" benzeri bir savunma güdüsü ile sessizce TRT ekranlarına getirilmesi ise son derece ilginç bir çelişkidir.

NOTLAR

1 İsmail Cem, 14 Haziran 1974 tarihli **Milliyet Sanat Dergisi**'nde kendisiyle yapılan bir röportajda şunları söylemiştir: "Türk edebiyatının önemli hikâyelerini dramatize edeceğiz. Kendi toprağımızı ve halkımızı yansıtan çeşitli programlar planlıyoruz".

2 Selim İleri, "Ömer Seyfettin ve Faşizm Tutkusu", **Birikim**, sayı 8, Ekim 1975

3 Alim Şerif Onaran, "Lütfi Ö. Akad", s. 177, Afa Yayınları, İst., Mart 1990

4 **A.k.g.**, s. 169

5 Muhsin Çelebi'nin Acem Şahı karşısındaki konuşması öyküde şöyledir: "Namesini verdiğim büyük padişahım, Oğuz Kara Han neslindendir... Dünya yaratıldığından beri onun ecdadından kimse kul olmamıştır. Hepsi padişah hepsi hakandır. Ecdadı hilkatten itibaren hükümdar olan bir padişahın elçisi hiçbir ecnebi padişah karşısında divan durmaz. Çünkü padişahı kadar dünyada asil bir padişah yoktur".

Lütfi Akad ise uyarlamada bu konuşmayı değiştirmiş, "ecnebi padişahın karşısında divan durmam" benzeri sözleri çıkartarak daha farklı bir söyleme yönelmiştir: "Karalar ve denizler Sultanı, Karaman ve Anadolu ve Rumeli ve bunlardan gayri Akkirman ve Buğdan ve daha nice memleketlerin padişahı, hüdavendigar, sultan, ibn-i sultan Bayazıt Han ki benim padişahımdır. Ben ki onun elçisiyim. Sen ki Acem mülkünün şahısın, Sana şöyle malum ola ki, halifelerin Anadolu'da fitneye sebep olmaktan vazgeçeler ve illa ki sen askerlerinle Osmanlı mülküne ayak basmayasın. Dostluğumuz bil veçhile bozulup düşmanlığa dönüşmesin. Eskisi gibi ortamızda muhabbet muhkem olmak için ahdımıze sadakatten ayrılmayasın. Bu yolda tarafımızdan iyilikten gayrı nesne görmezsin. Yok illa inat üzre olursan elbet hakkından gelmek üzerimize farzdır. Bu dediklerim hüdavendigar, sultan, ibn-i sultan Bayazıt Han ki benim yüce padişahımın dediğidir."

6 Mülk ve Devlet asker ve rical iledir./ Rical mal ile bulunur./ Mal reayadan husule gelir./ Reaya adlile muntazam-ül-hal olur. (Naima Tarihi Cilt I.) / akt. Sencer Divitçioğlu, **Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu**, s. 93, Sermet Matbaası, Kırklareli, 1981.

KAYNAKÇA

Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi Arşivi.

Ömer Seyfettin, **Eski Kahramanlar** (Bütün Eserleri), Bilgi Yayınevi, 2001, Onuncu baskı, İstanbul.

Cantek, Levent (1996) **Türkiye'de Çizgi Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul.

Cem, İsmail (1979) **TRT'de 500 Gün / Bir Dönem Türkiye'sinin Hikâyesi**, Cem Yayınevi, İstanbul.

Divitçioğlu, Sencer (1981) **Asya Üretim Tarzı ve Osmanlı Toplumu**, Sermet Matbaası, Kırklareli. (Üçüncü Baskı).

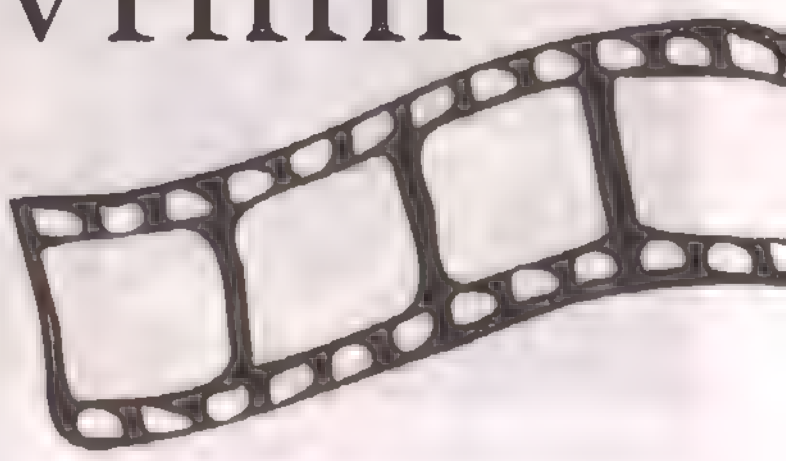
İleri, Selim (1975) "Ömer Seyfettin ve Faşizm Tutkusu", **Birikim**, sayı 8.

Onaran, Alim Şerif (1990) Lütfi Ö. Akad, Afa Yayınları, İstanbul.

- (1977) Lütfi Ö. Akad Sineması, Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir.

"Viva Zapata" ve Meksika Devrimi

EMİN ALPER



Devrimler tarihi ile ilgili yazında, özellikle son yirmi yıl içinde, revizyonist bakış açısının ciddi bir güç kazandığı söylenebilir. Fransız Devrimi üzerine yapılan tartışmalardan çıkan revizyonist anlayış tarihte keskin bir kopuş yaratan siyasi ve toplumsal bir altüst oluş olarak "devrim" kavramının aslında bir mit olduğunu ileri sürerek, devrim öncesi toplumsal yapıyla sonrası arasındaki sürekliliği vurgulamaya çalıştı. Son yıllardaki tartışmalara damgasını vuran bu revizyonist rüzgar Hobsbawm'a göre büyük ölçüde Fransız Devrimi'ne Rus Devrimi ve Stalinizm ışığı altında bakmaktan ve Marksizmin son yıllarda yaşadığı krizden kaynaklanıyordu. Stalinizm korkusu 1793-94 Jakobenizmini gereksiz ve irrasyonel bir sapkınlık olarak algılanmasına yol açarken, 1950'lerden sonra yaşanan ciddi dönüşüm, aslında modern toplumda yaşanan dönüşümlerin Fransız Devrimi'ne olan borcunun gölgede kalmasına yol açıyordu.

Bu faktörlere eklenmesi gereken bir diğer unsurun, teorik ifadeleri son yıllarda kristalize olan, ama yüzyılın ortalarından beri yavaş yavaş biriken, siyasal 'iktidar' konusunda, özellikle sol gelenek içinde beliren bir karamsarlık olduğu iddia edilebilir. Stalinizm deneyiminin Avrupalı Marksistler arasında özellikle 1956'dan sonra yarattığı hayal kırıklığının solda büyük bir bölünmeye yol açtığı bilinen bir gerçektir. Hâlâ solda olduğunu söyleyen ancak Stalinizmin öncüllerini Marx'a kadar götüren kimi yazarlardan, siyasal iktidarı ele geçirmenin toplumsal dönüşümü gerçekleştirmeye yetmeyeceğine inanan ve hâlâ kendine Marksist diyen insanlara, Dünya Devrimi tezini ısrarla gündemde tutan Troçkistlerden, iktidarı yıkmaya yönelik her sistemli ve bütünlüklü muhalefetin yeni bir iktidar yaratmaya mahkûm olduğunu iddia eden postyapısalcılara kadar bütün bu entelektüellerin, duygusal ve zihinsel düzeyde, ağırlıklı bir biçimde Sovyetler Birliği deneyiminin yarattığı travmayla boğuştuğu söylenebilir. Manzaraya bakılırsa beklenen devrim olmuş ama bu devrim özlenen toplumu yaratmak bir yana Rus otokrasisinin devlet mekanizmasını sahiplenerek Rusya'nın radikal bir biçimde sanayileştirilmesinden başka bir şey başaramamıştı. Belki de devrimler büyük hedeflerini toplumsal yapının devasa ama ağır adımlarının altında ezilmesini hiçbir biçimde engelleyemeyecek ve eğer yaşamak istiyorlarsa, büyük ölçüde kontrolleri dışında yürüyen, toplumsal değişim denen bu devin sırtına atlamaktan başka hiçbir şey yapamayacaklardı.

Bu entellektüel karamsarlığın popüler yansımaları ise 'iktidar'a duyulan mutlak bir düşmanlık ve en genel biçimde paylaşılan, 'iktidar'ın onu bir kere eline geçirenlerin asla bırakmak istememesine yol açan ayartıcı bir cazibeye ve kaçınılması mümkün olmayan yozlaştırıcı bir güce sahip olduğu düşüncesiydi. Kuşkusuz bu düşüncelerin hiçbiri yeni değildi; ancak sol içinde yaygınlaşması ve insanları farklı arayışlara sevk etmesi, büyük ölçüde Doğu Bloku deneyimine ve Pol Pot gibi önderlerden, Vietnam-Kamboçya savaşı gibi talihsiz vakalara dayanıyordu. Dolayısıyla, iktidarı ele geçiren sosyalist önderlerin teker teker hayal kırıklığı yaratarak gözden düştüğü bir dönemde, kahramanlığı üzerinde en yaygın biçimde uzlaşılan mitin (aynı sebepten

* İTÜ, İnsan ve Toplum Bilimleri'nde araştırma görevlisi.

Viva Zapata filminin iki değişik afişi

dolayı zararsızlaştırılmış bir biçimde) iktidarı ele geçirdiği halde, hükümetteki görevini bırakarak tekrar dağlarda savaşmaya giden Che Guevara'nın olması bir tesadüf değildi. Aslında Che, Elia Kazan'ın 1952 yılında "Viva Zapata" filmiyle yaratmaya çalıştığı Zapata mitinin tam anlamıyla ete kemiğe bürünmüş haliydi.

Zapata Miti

Elia Kazan McCarthyist cadı avının bütün hızıyla sürdüğü yıllarda kendisini Amerikan Karşıtı Faaliyetleri İzleme Komitesi'ne ifade vermeye ikna etmeye çalışan arkadaşına, buna gerek olmadığını çünkü kendisinin bir anti-komünist olduğunu ve bunun kanıtlarının filmlerinde, örneğin 'Viva Zapata'da görüldüğünü söylüyordu. Bu cevap karşısında şaşıran arkadaşına Kazan, *Sunday Times*'ın sinema eleştirmeni Crowther'in filmle ilgili yazısını gösteriyor ve şöyle devam ediyordu: "Bosley Crowther filmin politik mesajını doğru anlamış. Komünist faaliyetin temel amacı iktidarı ele geçirmek ve onu kullanmaktır. Tarihte hiçbir komünist asla geçirdiği iktidarı kendi rızasıyla bırakmamıştır. Zapata ise bunu yapıyor." Kazan'ın bu sözleri ister apaçık solcu bir filmi kabul edilebilir kılmak için yaptığı bir manevra ister solcu ama anti-komünist bir yönetmenin samimi sözleri sayılsın, bizim için önemi Meksika Devrimi'nin popüler imgelerini yaratmış bir filmin bu devrimi yorumlayışındaki en can alıcı noktaya parmak basışıdır. Yine solcu ama komünizme mesafe almış bir yazar olan Steinbeck'in senaryosunu yazdığı film, tam da Kazan'ın altını çizdiği nedenlerle tarihsel gerçekliğin, olgusal düzeyde bir hayli dışına çıkarak tarihsel bir mit yaratmaya soyunmuş ve bunu yaparken de Meksika Devrimi'nin Marksist bir yorumuna bir hayli uzak durarak, yukarıda sözü edilen, solcu aydınların pek çoğunun paylaştığı siyasi iktidar konusundaki karamsarlığın etkisiyle devrim sürecine bakmayı yeğlemiştir. Bu yazının amacı, "Viva Zapata" filminin tarihsel olguları yeniden kurgulayış biçimiyle iktidar ve siyaset gibi "kirli" oyunlardan azade bir devrimci kahraman imgesini nasıl yaratmaya çalıştığı ve bu isyancı portresini "burjuva devrimi" kavramının liberal bir yorumuyla nasıl dengelediğini incelemek olacaktır.

Film, Zapata'nın da aralarında bulunduğu bir köylü heyetinin ülkeyi 33 yıldır yöneten diktatör Porfirio Diaz'ı ziyaretleriyle açılır. Köylüler kendilerine atalarından miras kalan toprakların büyük toprak sahipleri tarafından işgal edildiklerinden şikayet eder ve topraklarının geri verilmesini ister. Bu işlerle ilgileneceğini söyleyen Diaz köylüleri göndermeye çalışır; ancak işçilerden biri dirençle ve ısrarla sorunlarının önemi ve aciliyetini vurgular. Sınırlenen Diaz ziyaretçilerin isimleri arasından bu inatçı gencin ismini bulur ve daire içine alır. Tabii ki daire içindeki isim Emiliano Zapata'nınkinden başkası değildir.

Bölgesindeki haksızlıklarla savaşa savaşa yerel bir halk kahramanı haline gelen Zapata, birkaç yıl sonra, Diaz'a karşı ayaklanan Francesco Madero'nun ordularına güney bölgesinde kurduğu orduyla destek verir.

Viva Zapata *filminin afişinde Antony Quinn, Marlon Brando görülüyor.*

Pancho Villa, Modero ve Zapata'nın ittifakı kısa sürede başarıya ulaşır ve Modero başkanlık koltuğuna yerleştirilir. Sıra verilen vaatlerin tutulmasına gelmiştir. Modero herşeyin zaman içinde yapılacağını söyleyerek Zapata'dan askerlerini silahsızlandırmasını ister. Zapata kendisine ödül olarak verilen çiftliği öfkeyle reddederek, derhal toprak reformu için harekete geçilmesini ister. Bu sırada General Huerta, Modero'yu etkisiz hale getirerek askerlerini Zapata'nın üzerine sürer ve böylelikle yeni bir iç savaş başlar. Bu savaştan da Villa ve Zapata'nın orduları galip çıkar. İki general Mexico City'de buluşur. Villa okuma yazma bilmediği ve bu işlerden anlamadığını söyleyerek iktidarı Zapata'ya bırakır ve kendi çiftliğine yerleşir. Zapata gönülsüz de olsa başkanlık koltuğuna oturur.

Bir gün Zapata'ya kendi bölgesi Morelos'tan bir heyet ziyarete gelir. Köylüler dertlidirler. Zapata'nın ağabeyi Eufemio çiftliğini büyütmek için köylülerin toprağına zorla el koymaktadır. Çok üzülen ve şaşıran Emiliano bu işle ilgileneceğini söyler. Ama heyetin içinden bir genç ısrarla şikayetlerini yineler ve derhal harekete geçilmesini talep eder. Çok sinirlenen Zapata gencin ismini listede bulup daire içine almak ister. Tam bu sırada kendi başından geçmiş olan olayı hatırlar ve hışımla kâğıdı yırtar. Başkanlık koltuğunu derhal bırakan Zapata tekrar dağlara dönerek mücadeleye kaldığı yerden devam eder.

Filmin yukarıda aktarılan şeması kuşkuya yer bırakmayacak şekilde, iktidar mekanizmasını olumsuzlama üzerine kuruludur. İktidarın herkesi memnun etme işlevinin gerçekleştirilmesi imkânsız bir düş olduğunu ve onu ele geçirenin kaçınılmaz bir biçimde bu devasa mekanizmanın tepesine oturarak onu yeniden işletmenin dışında bir şansa sahip olmadığını ima eder. Dolayısıyla dürüst ve inançlı kalmanın tek yolu bu mekanizmanın dışında kalmaktır.

Filmin Zapata'nın hayatına dair çıkardığı şema tamamen kurgusaldır ve tarihsel olgularla nadiren uyum içerisindedir. Tarihçilerin üzerinde tamamen uzlaştıkları olgulardan birinin de Zapata'nın iktidarı filmde anlatıldığı şekliyle, kendi isteğiyle terk etmediğidir. Zapata'nın daha çok yerel köylü isteklerinin bir temsilcisi olduğu ve merkezi iktidarı ele geçirme perspektifinin zayıf olduğu doğrudur; ancak ne elindeki iktidarı uygulamak konusunda pasif ve isteksiz olduğu ne de iktidarı ele geçirdiğinde tamamen programsız ve ne yapacağını bilemez durumda olduğu iddia edilebilir. Nitekim daha 1911 yılında Zapata, kendisine katılan anarşist aydınların da katkısıyla, filmde adından bir kere dahi söz edilmeyen, meşhur Ayala Planı'nı hazırlar ve hazırlamakla da yetinmeyerek, toprağın köylülere dağıtımı yetkisini köylülerin oluşturduğu özerk kurumlara devreden bu planı hakimiyetini kurduğu bölgelerde uygulamaya başlar. Dolayısıyla, filmde oluşturulan imgenin aksine, elinde zaten fiilen varolan iktidarı etkin bir biçimde kullanır ve bu uygulamanın yaygınlaştırılması için merkezi iktidara baskı yapar. Zapata'nın iktidarı ele geçirdiği 1914 yılından sonra kendi isteğiyle bıraktığı iddiası ise tamamen kurgusaldır. Köylülerin talepleriyle birlikte kentlilerin isteklerini cumhuriyetçi söyleminde birleştirmeyi başaran Obregon, aşağıda daha ayrıntılı bir biçimde anlatılacağı gibi, artırdığı kitle desteği ve güçlendirdiği ordusuyla, ulusal ölçekli bir politika geliştiremeyen Zapata'yı Mexico City'den ayrılmak zorunda bırakmıştır.

Kazan'ın filmi, iktidar için verilen mücadelelerin sonucu olarak siyasi iktidarın yapısında yaşanan uzun soluklu dönüşümleri dikkate alan bir tarih yorumundan uzak durur. Filmin sürekli işlediği temel karşıtlık muktedirler ve muhalifler ikilemidir ve bu ikilem Zapata dışındaki karakterlerin işleniş biçimiyle de kuvvetlendirilir. Bir sahnede, Huerta yardımcısıyla konuşurken, Modero ve

Zapata'nın saflığını ima eden konuşmalar sarf eder. İkisi de inançları için mücadele etmektedirler, dolayısıyla bu iktidar oyunundan derhal tasfiye edilmelidirler. Huerta'ya göre Modero kolay lokmadır, ama Zapata bir kaplandır. Sahnenin ima ettiği karşıtlık siyasi iktidarı elinde tutmak konusunda azimli, şeytani bir dürtüyle, inandıkları için değil sadece ve sadece güç istedikleri için mücadele eden muhterislerle inançları ve halkı için mücadele eden kahramanlar arasındaki karşıtlıktır. Film boyunca aslında iktidarın birinci türdeki insanlara yakıştığı, halk kahramanlarının ise va Madero gibi iktidar oyununu oynamayı becerememedikleri ya da Zapata gibi bu oyunu baştan reddettikleri vurgulanır. Filmin finalinde Zapata'nın nasıl bertaraf edileceğine dair yapılan hükümet toplantısında arz edilen manzara Meksika siyasetinde hiçbir şeyin değişmediğine işaret eder. Apoletli generallerin filmin açılış sahnesindeki Diaz'dan, kaybettikleri babacanlık dışında hiçbir farkları yoktur. Bir de tabii Zapata'ya fikirleriyle yol gösteren muhteris yardımcısının zaten zaafı olduğu iktidarın ayartıcı çağrısına uyarak saf değiştirmiş ve layık olduğu muktedirler safında yerini almış olmasının dışında...

Filmin yarattığı muktedirler ve muhalifler karşıtlığı, pek çok açıdan solcu bir Zapata mitinin yaratılmasına hizmet eder. Ancak iktidarın mutlak bir biçimde olumsuzlanması ve Zapata'nın iradi bir biçimde iktidarı terk ettiğinin anlatılması, yazının girişinde de anlatıldığı gibi yıllar sonra sistematikleştirilecek, iktidar perspektifini reddeden bir muhalefet anlayışının haberciliğini üstlenir. Ister siyasi iktidarı ele geçirme hedefini tümüyle bırakıp, alternatif yaşam biçimlerini sosyal hayatta kurarak iktidarı tümüyle gereksiz kılacak bir Proudhoncu anarşizmin yeniden canlanması, ister iktidar talebini reddeden yerel ama aynı zamanda küresel bir dönüşümü arzulayan modern Zapatistalar, isterse sistematik ve bütünlüklü bir muhalefeti reddeden Foucaultcu bir anarşizm şeklinde olsun, Marksizmin krizinden sonra güçlenen anti-Marksist solun aradığı miti 1952 gibi erken bir tarihte sunmayı başarmış bir filmdir "Viva Zapata". Ancak buraya kadar sözü edilen, filmin politik mesajlarından sadece bir tanesinin yorumudur. Filmin solcu bir mit yaratmaya yönelik politikasının yanında, daha güçsüz de olsa ona paralel bir biçimde ilerleyen liberal bir mesajı daha vardır.

Liberal "Burjuva Devrimi"

Filmde sunulana benzer bir biçimde, gerçekte de Zapata ve Villa'nın Huerta'nın ordularını yenilgiye uğratarak Mexico City'ye girdikten sonra iktidarı "halkın yararına" bir yönetim pratiği sergileyecek "ehil" insanlara bırakmak istedikleri doğrudur. Nitekim böylesi bir hükümet kurulmuş; ancak anarşistlerden liberal burjuvalara kadar değişik kesimleri barındıran bu heterojen hükümet aşırı kırılgan yapısını uzun süre taşıyamamıştır. Zapata'nın ve Villa'nın iktidarı almalarına rağmen ülkede bir iktidar boşluğunun yaşanmasının sebebi büyük ölçüde bu köylü liderlerinin yerel talepleri dışında ulusal ölçekte bir toplumsal projeye sahip olamamaları, ulusal ölçekli ekonomik politikaları olmayışı ve özellikle kent yoksulları ve yeni serpilmekte olan işçi sınıfının taleplerini kendi söylemlerine eklemleyememeleri olarak sıralanabilir. Genel olarak Zapata'nın önderliğindeki köylü devriminin başarıya ulaşamaması konusunda uzlaşılan sebepler, Marksizmin köylü devrimlerinin başarısız kalmaya mahkûm olduğuna dair tezleriyle uyum içerisindedir. Köylülüğün talepleri, tümüyle karmaşıklaşmış endüstriyel bir toplumun taleplerini karşılamakta zaaf göstermektedir. Nitekim iktidar boşluğunun yaşandığı bu yıllarda, general Obregon burjuvazinin radikal kanadını yanına çekerek, hem Zapata'nın toprak reformunu hem de işçi sınıfının sosyal güvenlik taleplerini içeren reformist liberal bir cumhuriyetçi söylem kurar ve yandaşlarının sayısını kısa sürede muazzam bir şekilde artırır. Villa ve Zapata'nın kitle desteği, Obregon'un kapsayıcı ve bütünlüklü projesinin hegemonik etkisiyle hızla aşınmaya uğrar. Yapılan askeri hataların da sonucu Villa kesin bir yenilgiye uğratılır. Zapata ise başkenti terk etmek zorunda bırakılır. Morelos eyaletine sıkışıp kalan Zapata 1919 yılında tuzağa düşürülerek öldürülür. Ancak uzun siyasi mücadelelerin sonunda Obregon'un reformist hattı Meksika'ya egemen olur ve sadece Güney bölgesiyle sınırlı kalsa da toprak reformu pratiğe geçirilir ve Zapatacı komutanlardan bazıları kendi bölgelerine vali olarak tayin edilir.

Yukarıda kısaca özetlenen tarihsel akışın Marksistler ve kimi liberallerce paylaşılan yorumu klasik burjuva devrimi modeli yorumudur: Yıllarca ihracat yönelimli üretim yapan tarım burjuvazisinin çıkarlarını koruyan Diaz diktatörlüğü, art arda yaşanan krizler, yığınların ve burjuvazinin farklı fraksiyonlarının taleplerini karşılayamaması sonucu ülkeyi yönetemez hale gelmiştir. Bu kriz döneminde liderliğe talip olan, demokrasiye inan, liberal burjuvazidir. Bu liberal fraksiyonun hedefi yönetimi kitlelere yayarak hegemonyasını güçlendirmektir. Ancak öncelikli hedef diktatörlük yanlılarını bertaraf etmektir. Bu sebeple nüfusun çoğunluğunu oluşturan köylülüğün desteğine ihtiyaç vardır. Düşmanları ortak olan köylülük ve burjuvazi güçlerini birleştirerek eski hâkim sınıfları yenilgiye uğratır; ancak bu ittifak kırılgan-

José Clemente Orozco'nun 1932'de yapağı Zapata adlı tablo.

dır zira burjuvazi köylülüğün, desteğine karşı istediği siyasi tavizleri vermekte gönülsüzdür. Şimdi burjuvazi, köylülüğün taleplerini bastırmak için yenilgiye uğrattığı diktatörlük kalıntılarıyla ittifak yapmaya hazırlanmaktadır. Ancak bu kez de sorun diktatörlük özlemi çekenleri güçlendirmiş olmaktır. Modero'nun yaşadığı ikilem aslında tam olarak budur. Uzun mücadeleler sonucu burjuvazi, kendi taleplerini sistematikleştirmekten aciz halk kesimlerinin taleplerini kısmi tavizlerle karşılayarak kitleleri yatıştırır ve hegemonyasını tesis etmeyi başarır.[1]

Yukarıda sözü edilen ve birkaç satırda aktarılmaya çalışılan "burjuva devrimi" modelinin hem Marksistlerce hem de en azından son yirmi yılda olgunlaşmaya başlayan revizyonist tarihçiliğe kadar, klasik liberallerce sahiplenildiğinden söz edilebilir. Liberaller ve Marksistlerin ayrıldığı temel nokta bu şemanın sırasından ziyade normatif değerlendirilişi ve de daha önemlisi bu devrimlerden sonra neler olacağına dair öngörüler üzerinedir. Marksistler "burjuva devrimi"ni proleter bir devrimin takip edeceğine inanırken, liberaller devrimlerin hedeflerini tamamladığını, herkesin yasa önünde eşitlik statüsünü kazandığını ve demokrasinin inşa edildiğini iddia ederler ve dolayısıyla "burjuva devrimi"ni devrimlerin sonuncusu olarak görürler. "Viva Zapata" filminin alttan alta ilerleyen diğer mesajı tam da bu liberal yorumu sahiplenir.

Filmin bu yorumu Madero ve Zapata'nın iyi niyetli yardımcısı Pablo'nun karakterlerinin işleniş biçiminde ortaya çıkar. Gerçekte bir büyük toprak sahibi olan ve Zapata'nın Ayala Planı'na soğuk bakan Madero, iktidarı elinde tutmayı becerememeyen, dürüst, saf, askerlerin çizmesi altında ezilmeye mahkûm inançlı bir aydın olarak çizilir. Tarihsel olgulara bakıldığında ise, Huerta'nın iktidarı ele geçirme süreci filmde anlatıldığı gibi iyi-kötü ayrımına denk düşen inançlı ile muhteris arasındaki bir mücadeleden ziyade, Madero'nun kuzeyde ayaklanan anarşistleri bastırmak için devirdiği diktatör Diaz'ın komutanlarından Huerta'yı görevlendirerek, bu generalin elini kuvvetlendirmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Filmde sunuluş biçimiyle Madero ise barış isteyen ve istenen reformların gerçekleştirilmesi için zamana ihtiyacı olan dürüst bir devlet adamıdır. Zapata'nın yardımcısı Pablo hararetle Madero'ya inanılmaması gerektiğini savunur ve Zapata'yı yetkilerini Madero'ya devrederek, onun istediği gibi askerlerini silahsızlandırması ve oluşturulacak merkezi orduyu desteklemesi konusunda ikna etmeye çalışır. Zapata ise aceleci ve şüphecidir. Kendisini ileride satacak olan muhteris yardımcısının da telkinleriyle Madero'nun sözlerini dinlemez ve onu Huerta'nın güçleri karşısında yalnız bırakır. Bu ise barışın sona ermesi ve yeniden iç savaş anlamına gelecektir. Pablo, yine muhteris yardımcının telkinleriyle, Zapata tarafından, düşmanla işbirliği yap-

1 Burjuva devrimi kavramının özellikle son yıllardaki tartışmalarda açığa çıkan belli sorunları vardır. Bilhassa Meksika devriminin bu nitelemeyi ne kadar hak ettiği, bu yazıda girilemeyecek tartışmalara girmeyi gerektirir. Örneğin, devrim Meksika'da ciddi değişikliklere yol açmış olsa da bu değişikliğin ne ölçüde burjuvazinin lehine olduğu tartışılabilir. Bir başka deyişle, Diaz yönetimi altında zaten hızla kapitalistleşen ülkenin kapitalistleşme hızı alt sınıflara verilen tavizlerle artmış mıdır yoksa azalmış mıdır? Ya da, liberal anayasanın kabul edildiği 1857 yılında burjuva devrimi tamamlanmış mıdır yoksa devrim kesinti ve aralıklarla 1857-1920 yıllarını kapsayan bir süreç midir? Bu yazıdaki amacımız bu sorulara cevap vermek değil devrimlere dair klasik Marksist ve liberal tezleri karşılaştırmak.

Emiliano Zapata.

tığı gerekçesiyle kurşuna dizilir. En yakın dostunu kaybeden Zapata, filmin sonlarına doğru arkadaşının son sözlerini tekrar ederek pişmanlığını dile getirir. Zapata'nın yardımcıları arasında Madero'yu destekleyen Pablo ile ileride kendisini satacak olan diğer yardımcı arasında bildik bir iyi-kötü karşıtlığı kurulur. Olumlu Pablo karakerinin önerisi tipik liberal tezlerin tekrarıdır: Diktatörlük yenilgiye uğratıldığına göre ayaklanan halk yığınları güçlerini demokratik yöntemlerle merkezi iktidara bırakarak çekilmeli ve rejimin garantörlüğü işlevini üstlenmelidir. Ama Zapata ısrarcı davranarak devrimin hızla radikalleştirilmesini ve taleplerinin karşılanmasını ister. Belki böyle yaparak kendisinin ve askerlerinin Huerta'nın komplosuna kurban gitmesini önlemiştir, ancak iç savaşın yeniden başlamasına da katkıda bulunmuştur. Aslında film hem Zapata'yı hem de Pablo'yu haklı çıkarmak için elinden geleni yapar. Böylelikle ilki daha güçlü olmak kaydıyla birbiriyle kesişmeyen iki politik mesaj ortaya çıkar. Bu mesajlardan ilki sürekli isyanı öven topyekûn bir "iktidar" karşıtlığı, diğeri ise ılımlı bir "burjuva devrimi" aşamasında kalınması gerektiğini savunan barışçıl ve reformist bir liberalizmdir. Filmde uzlaştırılmayan bu iki mesajı uzlaştırmanın tek mümkün biçimi ise, isyancılığın gerçek karakterinin "iktidar"dan uzak durup, sürekli yeni mücadele biçimleri örgütleyerek taleplerin merkezi iktidar tarafından kabul edilmesi için çalışan ve halk lehine reformları zorlayan bir mücadele ruhu olması gerektiği yolundaki bir fikir olabilir. Bu haliyle "Viva Zapata" isyancı bir reformizm övgüsü olarak okunabilir.

Sovyetler Birliği deneyiminin yarattığı hayal kırıklığı ve Marksizmin krize girdiği 1980'li yılların yarattığı tarihsel atmosferde ürünlerini veren revizyonist tarihçiler Stalinizm ile Robespierre arasında bir süreklilik keşfetmişler ve devrimin Jakoben dönemini sahiplenmekten vazgeçmişlerdi. Bundan yıllar önce aralarında Koestler gibi yazarların da bulunduğu Stalin rejimine tanıklık eden pek çok aydın benzer bir sürekliliği Stalin ile Marx arasında kurarak Marksizmden yüz çevirmişlerdi. 1935 yılında birkaç yıl kaldığı Komünist Parti'den ayrılan Elia Kazan benzer bir hayalkırıklığı ile "Viva Zapata"da "iktidar"ın, devrimci yollar ve niyetlerle dahi olsa bile, ele geçirilmesi fikrini olumsuzluyordu. Bunu, Meksika Devrimi'ni halkın yaşamında hiçbir değişikliğe yol açmayan kötücül bir siyasi iktidar oyunu olarak sunup, Zapata'yı bu oyunun dışına çekmek ve onu ebedi isyancı halesiyle süslemek yoluyla yapıyordu. Böylelikle devrim sürecine tarihsel olarak geriye dönüp de bakılınca akılda kalan siyasi taleplerinin peşinde savaşan kitleler, zaten fiili olarak iktidara sahip olan ve zaten fiili olarak siyaset yapan liderlerden ziyade kirli bir oyun gibi sunulan siyasetin dışında kalan romantik kahramanlar olacaktı. Ancak hemen ilave edilmelidir ki bu "sürekli isyancı" övgüsü, alttan alta, halkın isteklerini gözeten reformist ve barışçıl bir liberal demokrasi anlayışıyla dengelenmişti. Kazan'ın dönemin cadı avından eski bir komünist olarak kazasız belasız kurtulmasının altında yatan etken belki filmin bu liberal mesajı, belki iktidarı istemeyen bir isyancının komünist olamayacağına ikna olan yetkililerin hoşgörüsü, belki de kendisinin her zaman reddettiği bir suçlamanın, komite önünde pek çok arkadaşının ismini vererek kendi yakasını kurtardığı iddiasının doğruluğudur. Hangisinin doğru olduğu konusunda bir uzlaşmaya varmak galiba tarihçilere kalacak.

KAYNAKLAR

Hobsbawm, Eric(1990) **Echoes of the Marseillaise**, Rutgers University Press, New Jersey.

Kazan, Elia (1989) **A Life**, Anchor Books, New York.

Quirk, Robert E. (1970) **The Mexican Revolution 1914-1915**. The Norton Library, New York.

Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi, Cilt II, İletişim Yayınları.

Womack, John (1970) **Zapata and the Mexican Revolution**, Vintage Books, New York.

BİR YÖNETMEN

Cumhuriyet'in Sinemacısı

Muhsin Ertuğrul

HİLMİ MAKTAV

Aslen bir tiyatro adamı olan Muhsin Ertuğrul'un sinema çalışmaları 1912'de Paris'te bulunduğu yıllarda başlamıştır; bir yandan küçük ücretlerle figüranlık yapar, bir yandan da Fransız sinemasını izler. 1913'te Şehzadebaşı'nda Ertuğrul Sineması'nı açar, ama üç dört ay sonra başkasına devretmek zorunda kalır. Sinema kariyerini asıl biçimlendiren dönem ise 1916 -1921 yıllarında birkaç kez gittiği Almanya'nın sinema stüdyolarında geçirdiği zamanlar olmuştur. Dönemin ünlü sinemacılarıyla tanışır, çeşitli filmlerde yönetmenlik yapar. Alman tiyatrosunun büyük bir atılım içine girdiği, sinemanın ise tiyatro ile iç içe geçerek gelişimini sürdürdüğü Berlin, Ertuğrul'un sinema çizgisinin oluşmasında çok önemli bir role sahiptir. Almanya'dayken gerçekleştirdiği *Samson* (1919), Das Fest der Schwarzen Tulpe (*Kara Lale Bayramı*/1920), Die Teufelsanbetern (*Şeytana Tapanlar*/1920), Der Karawane des Tod (*Ölüm Kervanı*) gibi ilk filmlerinin ardından, Türk Sineması'na 1922'de çektiği *İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk* filmiyle girer ve Tiyatrocular Dönemi olarak anılan 1922-1939 yılları arasında sinemanın tek yönetmeni olur.

Muhsin Ertuğrul.

1922'lere dek Türk Sineması'nda çekilen başlıca konulu filmler Sedat Simavi'nin *Pençe* (1917) ve *Casus*'u (1917), Ahmet Fehim'in *Binnaz*'ı (1919) ve *Mürebbiye*'si (1919) ile Şadi Fikret Karagözoğlu'nun üç filmden (1921) oluşan *Bican Efendi* serisidir. Hüseyin Rahmi'nin romanından uyarlanan *Mürebbiye*'de çalıştığı konağın bütün erkeklerini baştan çıkaran mürebbiyenin Fransız olması nedeniyle filmin Anadolu'ya dağıtımı işgal kuvvetlerince yasaklanır; sinema sanatı sansürle tanışmış ve sinemanın sadece bir eğlence olmadığı görülmüştür; Ertuğrul'un 1922'de, Yakup Kadri'nin *Nur Baba* romanından uyarladığı film ise tıpkı edebiyat ve tiyatro gibi sinemanın da sadece siyasi iktidarlarla değil, toplumla da gerilimli bir ilişkisi olacağını gösterecektir. Bir Bektaşi Şeyhi'nin kadınlarla ilişkisini ve tekkenin mahrem hayatını konu alan romanın *Akşam* gazetesindeki tefrikası tepkilerden dolayı yarım kalmış, daha sonra kitap olarak yayımlanabilmiştir. Filme gösterilen tepki de büyük olur. Eyüp Camii'nin avlusunda çekim yaparlarken saldırıya uğrarlar, oyuncu Vahram Papazyan canını zor kurtarır; daha sonra bu rolü Ertuğrul üstlenir ve "dinci çevrelerin karşı tepkilerinden kurtarmak amacıyla"[1] film Boğaziçi Esrarı adıyla seyirciye sunulur. Gerçi Ertuğrul anılarında bu romanın, filmin konusunu tanınmış bir Türk romanından almayı isteyen Kemal ve Şakir Seden kardeşler tarafından seçildiğini söyler; Efdal Sevinçli'ye göre de Muhsin Ertuğrul sansasyondan yararlanarak 'iş yapan' film çevirme düşüncesindedir[2] ama Cumhuriyet'in dahi ilan edilmediği, ülkeyi laikleştirmeye yönelik uygulamaların henüz başlama-

* Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi.

(Üstte) Şeytana Tapanlar *filminin (1920) setinde. (Şapkalı olan Muhsin Ertuğrul, yanında dekorları yapan Profesör Stern oturmakta). Muhsin Ertuğrul'un en önemli filmi kabul edilen Bir Millet Uyanıyor'dan iki sahne.*

vahhit ve Neyyire Neyir Hanımefendiler Türk Sineması'nın ilk Türk kadın oyuncuları değildir. Çünkü *Ateşten Gömlek*'ten daha önce 1922'de çekilmiş olan Esrarengiz Şark filminde başrolü bir Türk kadın oyuncu üstlenmiştir. İstanbul'da oturan Mösyö Anderes adlı bir Fransız mühendis tarafından çekilen ve yabancı iki maceraperestin İstanbul'da iki Türk kızıyla yaşadıkları aşkı anlatan film Beyoğlu sinemalarında da gösterilmiştir. *Esrarengiz Şark*'ın başkadın oyuncusu Nermin Hanım bu filmin çekim tarihi itibariyle beyazperdenin ilk Türk kadın oyuncusu olmaktadır. Özuyar *Ateşten Gömlek*'in gösterildiği günlerde, basında Bedia Muvahhit ve Neyire Neyir için yazılan övgü yazılarının hiçbirinde "Türk sinemasında oynayan ilk Türk kadın oyuncular-dır" denmemesine dikkati çeker; aslında Ertuğrul'un Anılar'ında da "ilk" ibaresi yoktur. "Bağımsızlık savaşının bir kesitini veren bu ulusal filmde, kadın rollerini de Türk kadınlarına oynatarak, bunu ileride sahneye yönelebilmeleri için kaçınılmaz bir fırsat biçiminde değerlendirmek istedim"[4] der ve Halide Edip'in de "kadın rollerinin Türk kızlarınca oynanmasına pek sevindiğini" belirtir. Özüyar'ın ortaya koyduğu belgelerin fazla yankı yapmamasının sebebi ise belki de sinema tarihçilerinin/yazarlarının ta başından beri *Ateşten Gömlek* filmine biçtikleri tarihsel misyonda aranmalıdır.

Kurtuluş Savaşı'nın acıları ve

güçlenen Kemal Film 1923'te Halide Edip'in *Ateşten Gömlek* romanının sinemaya uyarlanmasına karar verir. Filmin sadece yönetmenliğini değil, başrol oyunculuğunu da üstlenen Muhsin Ertuğrul, Ayşe rolünü Muvahhit'in eşi Bedia (Muvahhit) Hanım'a teklif etmiş, Kezban rolü içinse gazeteye verilen ilana sadece öğretmen okulu mezunu Münire Eyüb (Neyyire Neyir) başvurmuştur. *Ateşten Gömlek*, Sinema Tarihi'ne Kurtuluş Savaşı'nı konu alan ve Müslüman-Türk kadınlarının oyunculuk yaptığı ilk Türk filmi olarak geçer.

Mehmet Özuyar'a göre[3] Bedia Mu-

dığı, dahası sinema sanatının dinsel çevrelerde hâla tepkiyle karşılandığı 1922'lerde, baskı ve saldırılara rağmen Ertuğrul'un bu filmi çekmekten kaçınmaması veya çekmek istemesi 1923'lerden itibaren izlenecek olan Kemalist-sekülerleşme politikaları ile örtüşecek olan bir tavırdır.

İstanbul'da Bir Facia-ı Aşk ve *Boğaziçi Esrarı* filmlerinin getirdiği gelirle

umutlarıyla tazeliğini koruduğu 1923'te seyirciye sunulan film büyük bir beğeni ve heyecanla izlenmiş, hakkında pek çok övgü yazısı yazılmıştır. Filmin gösterimde olduğu günlerde, 15 Mayıs 1923 tarihli *Yeni Mecmua*'da yayımlanan bir yazıda Kezban karakteri şu sözlerle övülür: "Kezban, *Ateşten Gömlek* romanında Anadolu kadınının cefa, mihnet ve asalet timsalidir. Diyebiliriz ki, bu gömleğin bütün ateşi Kezban'ın kalbinde ve gözlerinde toplanmıştır..."[5] Kadınlara yönelik *Süs* dergisinin 16 Haziran 1923 tarihli ilk sayısında da film "tam bir Türk filmi" olarak nitelendirilecektir: "Kemal Film müessesesi *Ateşten Gömlek* filminde yalnız bütün teferruatına varıncaya kadar Türk mahsül-ü sây'i bir eser meydana getirmiş olmadılar, bunun her manası ile tam bir Türk filmi olması için ne lazımsa her fedakarlığı ihtiyâr ederek temin ettiler. Mesela son eserlerde başlıca roller Hıristiyan aktrisler tarafından oynanmıştı. *Ateşten Gömlek*'te ise rolleri Türk hanımları temsil ediyor. *Ateşten Gömlek* mevzuu, temsil, tertip ve ihzar her nokta-i nazardan bir şaheserdir. Fakat bunun bizce en büyük ehemmiyeti, en parlak hususiyeti, müellifininin de, mümessilinin de bir Türk hanımı olmasındandır. Ve bu Türk kadınlığının sanat aleminde en derin muzafferiyetlerinden biridir."[6] Bedia Muvahhit'in canlandırdığı "Ayşe" ile Neyyire Neyir'in canlandırdığı "Kezban" karakterleri, savaş yıllarının ardından Cumhuriyet dönemine damgasını vuracak olan "asil ve cefakâr Türk kadını" söyleminin beyazperdedeki ilk suretidir. Sinema tarihine eklenen ve eklenecek olan yeni belgelerle "ilkler tarihi" kronolojik olarak değişse bile belleklerde kolay yer edecek bir değişim olmayacaktır bu. Çünkü iki Türk kadınının kamera karşısına geçmesini anlamlı kılan "kadının, bir kadın olarak, kendisi adına" toplumsal yaşamda kaydettiği gelişim değildir; bunu Türk milleti adına yapmış olmalarıdır.

Muhsin Ertuğrul "tarihsel" olarak

(Üstte) Ateşten Gömlek filminden bir oyuncularının çoğunun bulunduğu bir sahne. Bedia Muvahhit filmin bir sahnesinde (altta).

Ateşten Gömlek'ten bir başka sahne (1923). Solda selam veren Muhsin Ertuğrul.

Leblebici Horhor *filminden bir sahne (1923). Ortada Behzat Hâki (Butak).*

sinemaya "iyi" bir giriş yapmıştır, ancak daha sonra çektiği filmler, özellikle Fransız vodvillerinden uyarlanan danslı, şarkılı müzikaller "milli sinema tarihi"ne bir "hayal kırıklığı" olarak geçecektir. Bu hayal kırıklığının sebeplerinden biri sık sık ifade edildiği gibi sinemanın değil, tiyatronun dilini kullanmasıdır. Nijat Özön'e göre Ertuğrul ve Ertuğrul dönemine damgasını vuran tiyatrocular sinema duygusundan yoksundurlar; "Filmlerinin hiçbiri 'tiyatro filmi' olma özelliğini aşamamış"tır.[7] "Çünkü onların anlayışına göre tiyatro üstün bir sanat, sinema sıradan, hatta aşağı bir eğlenceydi. Sinema yalnızca asıl meslekleri saydıkları tiyatronun yanında açıktan gelir sağlayan bir 'ek iş'ti."[8] Ertuğrul'a yöneltilen bir diğer eleştiri de "aşırı şekilde Batı'ya açık olması, Batı kalıplarına bağlılık göstermesi ve Türk sinemasında, sonraki yıllarda bir salgın haline gelecek, 'uyarlama' yöntemini aşılamasıdır."[9] Alman sinemasında dışavurumculuk, gerçekçilik gibi çeşitli akımların kendini gösterdiği, İsveç'te Stiller ve Sjöström gibi yönetmenlerle, Sovyetler Birliği'nde ise özellikle Eisenstein ve Vertov'la sinema sanatının önemli gelişimler kaydettiği bir dönemde, üstelik bütün bu gelişimlerden haberdarken Ertuğrul'un özgün yapıtlara yönelmek yerine uyarlamalarla yetinmesinin nedeni Erman Şener'e göre ise "sinemayı hiç, ama hiç ciddiye almamasıdır, onu hep bir ayak işi, çok çok bir panayır eğlencesi olarak görmüştür."[10]

Ertuğrul bir yandan Türk Sinemasının'da pek çok ilki gerçekleştiren bir öncü sinemacı olarak kabul edilmiş, bir yandan da sinema sanatının Türkiye'de gelişmesine engel olmakla suçlanmış, "sinemada o gün için ihtiyaç duyulan milli konuları ve Kemalist görüşleri ele almadığı, bunun yerine Batıcılığa öykündüğü" gerekçesiyle eleştirilmiş ve Türk Sinema Tarihi'nin en tartışmalı isimlerinden biri olmuştur;[11] "Bu filmlerin gerek basında gerek Millet Meclisinde sert eleştirilere uğradığını, özellikle salt izleyici toplamak için gereksiz yere açık saçık sahnelere yer verildiği için eleştirildiğini, çeşitli alanlarda yurtdışına öğrenci gönderildiği halde yönetici kadrolar Türkiye'de sinema sanatının gelişiminden memnun olmadıkları için sinema konusunda aynı uygulamanın yapılmadığını" söyleyen Özön Cumhuriyet'in onuncu yıldönümünde, "Kemalizm ilkelerinin ve devrimlerinin geniş yığınlara anlatılabilmesi için" çekilen Ankara Türkiye'nin Kalbidir belgeselinin de bu güvensizlik nedeniyle Sergey Yutkeviç ile Lav Arnstam'a yaptırıldığını yazar.[12] Gerçi 1932'de Ertuğrul *Bir Millet Uyanıyor* filmi ile yine milli duyguları okşayan bir çıkış daha yapmıştır ama Cumhuriyet'in önderleri için bu yeterli olmamıştır. Onlar doğrudan siyasi mesajlar veren bir belgesinema beklentisi içindedirler ve bunun için de Cumhuriyet'in onuncu yıl filmi siyasi sinemanın doğduğu ülkeden, Sovyetler Birliği'nden çağrılan iki yönetmene teslim edilecektir.

(Üstte) Cici Berber.
(Altta) Söz Bir Allah Bir.

1925 Ağustos'undan 29 Ocak 1927'ye dek Sovyetler Birliği'nde kalmış olan Muhsin Ertuğrul aslında Sovyet sinemasını bilen bir yönetmendir. Daha 1925'te Moskova'dayken Eisenstein ile tanışmış, Goskino film yapımevinde çeşitli senaryo çı-

lışmaları yapmış ve Vufku Film adına iki filmin yönetmenliğini üstlenmiştir. Ama Türkiye'deki sinema çizgisi Kurtuluş Savaşı'nı konu alan filmlerindeki kimi etkilenmelerin ötesinde, hiçbir zaman Sovyet Sineması tarzında olmamıştır; *Ateşten Gömlek* ve *Bir Millet Uyanıyor* filmlerinin dışında, dönemin siyasi-toplumsal atmosferi filmlerinde doğrudan yer almaz, kendisini eleştirenlerin söylediği gibi Cumhuriyet yıllarının sosyal sorunlarını inkılapçı bir ruhla dile getiren politik filmler çekmemiştir, sinematografisi melodramdan operete uzanan çeşitli türlerde, tarzlarda popüler filmlerden oluşur. Ama, Ertuğrul, popüler sinemaya yönelmesine, filmlerinin siyasi kadroları memnun etmemesine, Darülbedayi üslubundan dolayı onlara güven vermemesine rağmen aslında tam da Kemalist dönemin sinemacısıdır. İlk Kurtuluş Savaşı filmi *Ateşten Gömlek*'le sinemada kadın tarihini millileştiren bir mit yarattığı için değil sadece, "aşırı Batıcı" Türk toplumunun gerçeklerine yabancı gibi görünen popüler filmlerinde dahi Tek Parti'nin Batılı medeniyet projesini yansıttığı için "resmi sinemacı" kimliğini taşır Ertuğrul.

Darülbedayi'nin ilk yıllarında Ertuğrul, repertuvara vodvillerin değil, ciddi yapıtların koyulmasından yana olduğu için Edebi Kurul'la ters düşer. "Bir kez bu yola yönelinirse, sonra ağırbaşlı yapıtlar oynamak güçleşir. Seyirci tiyatroda alıştığını arayacaktır. Böylelikle bütün bir başlangıç döneminde yıllar yılı vodvilden başka hiçbir değerli, ciddi yapıta el atamayacağız."[13] diyerek vodvillerin halkı yavaş yavaş tiyatroya alıştıracağı kanısında olan Edebi Kurul'a karşı çıkmıştır. 1931'de de Darülbedayi'nin operet oynama kararı alması üzerine "Yaşasın Para" adlı bir yazı yazar:

"Üç Saat Operet, Bir Ölü Evi piyesinin bütün bir haftada getirdiği hasılatı bir Cuma günü fazlasıyla temin ediverdi. Bu bizim ağlayarak kaydetmemiz lazım gelen bir neticedir. Çünkü operet Darülbedayi için arızi bir şeydir. Sanat, gaye, mefkûre, ideal ölüyor, varsın ölsün, yaşasın para."[14]

Operetlerin, müzikli oyunların tiyatro için arızalı bir durum olduğunu düşünen Ertuğrul'un sinema söz konusu olduğunda daha pragmatik bir tutum izlediği görülmektedir. 1923'te çektiği *Leblebici Horhor*'u Takfon Nalyan ve Dikran Cuhaciyan'ın aynı adlı operetinden sinemaya uyarlar; 1931'de çektiği *İstanbul Sokaklarında* Türk Sineması'ndaki şarkılı türkülü melodramların ilk örneklerinden birisidir, 1933'de de İpek film adına vodvil tarzında üç film çeker: *Cici Berber*, *Karım Beni Aldatırsa* ve *Söz Bir Allah Bir*. O yıllarda *Akşam* gazetesi için Hikmet Feridun Es'in yaptığı bir röportajda "Acaba sinemada da daima böyle neşeli operetler mi seyredeceğiz?" sorusuna "Ağır bir eser vermek onbinlerce lirayı tehlikeye koymaktır. Tutmayan iki üç film bu sanatın memlekette sönmesine kadar gidebilir" cevabını verir. "Eğlenceli operetleri halk eğlendiği için tutuyor. Acaba halkın merakını tahrik ederek sanata oldukça yer veren filmler çevrilemez mi?" sorusunu ise şöyle cevaplandıracaktır: "Olabilir...Fakat bu büyük bir eleman meselesidir."[15]

Tiyatroda vodvil ve operetlere karşı çıkmasına rağmen, sinemada bu tarzın öncülüğünü yapmış olması Ertuğrul'un sinemaya ve tiyatroya bakış açısındaki derin farklılığı gösterir; sinemanın doğrudan halka yönelik, daha popüler bir sanat olduğunu düşünmektedir. Yine de bu Ertuğrul'un sinemaya önem vermediği anlamına gelmez. Sinemaya önem vermekte ancak onu tiyatro gibi bir yüksek sanat olarak değil, halkı hem eğlendiren hem de eğiten, izlenmesi daha kolay ama aynı zamanda tam da bu kolaylıktan dolayı toplumsal kodların değiştirilmesinde/ modernleştirilmesinde daha pratik yollar içeren işlevsel bir sanat olarak görmektedir. Ertuğrul'a yöneltilen "aşırı Batılılaşmacı, Türk toplumunun değerlerini yansıtmayan, hatta bu değerlere aykırı filmler yaptığı" eleştirisi de işte belki de bu bağlamda değerlendirilmelidir. *Karım Beni Aldatırsa* ve *Söz Bir Allah Bir* bu anlamda ilginç özellikler içeren filmlerdir. Her iki filmde de aksilikler, yanlış anlamalar ve tesadüflerle gelişen çapkınlık hikâyelerinin yol açtığı komik olaylar anlatılmaktadır. Kahramanlar modern karakterlerdir; görünümleri, yaşadıkları mekânlar, ilgi alanları,...vb itibariyle, yeni Türkiye'nin hedeflenen Batılı yüzünü temsil ederler ama aralarındaki kadın-erkek ilişkisi 1930'lar Türkiye'sinin en modern kesimleri için dahi "aşırı serbest" ilişkilerdir. Bir deniz sporları derneğinde kürek hocası ile kadınlar arasında yaşanan ilişkiler, arkadaşının karısını, sevgilisini ayartan erkekler veya kocasını, nişanlısını aldatan kadın karakterler, dekolte giysilerle dans eden revü kızları...

"*Söz Bir Allah Bir*, bizim toplumumuza ne denli yabancı olsa da bu çılgın Fransız operetinin sunduğu biçimde değil, ama ilke olarak açılması, erkekle birlikte topluma karışması, kişiliğini kanıtlaması istenen Türk kadını imajı açısından bu filmin, giderek Ertuğrul'un tüm filmlerinin dönem psikolojisine ne denli uygun düştüğü kuşku götürmez"[16] diyen Atillâ Dorsay'ın bu önemli tespitine bugüne dek gereken ilgi gösterilmemiş, Ertuğrul üzerindeki tartışmalarda "Türk Sineması'na yarar mı, zarar mı verdiği?" noktasında kalınmış ve Ertuğrul Sineması'nın Cumhuriyet ideolojisiyle ilişkisi yeterince ortaya konamamıştır; doğrudan Kurtuluş Savaşını konu alan *Ateşten Gömlek* ve *Bir Millet Uyanıyor* filmlerinin dışında öteki filmleri dönemin gerçekleri ile uyuşmayan, uyarlama, taklit filmler olarak görülür. Oysa Muhsin Ertuğrul'un sinema için yaptığı "uyarlama"larla, "Kemalist modernleşme projesi" arasında bir aykırılık yoktur. Tam tersine, filmlerinde bir bakıma bu ideolojinin sözcülüğünü üstlenmiş ve tıpkı Cumhuriyet'in önderleri gibi Ertuğrul

(Üstte) Türk sinemasının ilk köy filmlerinden Bataklı Damın Kızı Aysel'*in bir sahnesinde Cahide Sonku ve Talat Ertemel. (Solda)* Şehvet Kurbanı *filminin bir sahnesinde; Cahide Sonku, Muhsin Ertuğrul, Ferdi Tayfur, Suavi Tedi ve Nevin Akkaya.*

da bunu yaparken sembol olarak özellikle kadınları kullanmıştır.

Söz Bir Allah Bir filminin feminist kadını, Ertuğrul'un sinemadaki vodvillerini anlamamız açısından çok ilginç bir karakterdir. Semiha Berksoy'un canlandırdığı "feminist kadın" erkek giysileri giymiştir, erkek gibi davranır, konuşur ve "feminist"in ne olduğunu bilmeyen, filmin kahramanı çapkın avukata kendisini bir "erkadın" olarak tanıtır. Fransız vodvillerinden uyarladığı müzikal filmlerde Ertuğrul modern kahramanlar seçmesine rağmen o modernliği abartmış, aslında "onaylanmayan"ı, aşırı bulduğunu "karikatürize" ederek bunu bir güldürü motifi olarak kullanmıştır. Onaylanmayan, aşırı bulunan, Türk toplumu için uygun görünmeyen şey güldürmekte, eğlendirmektedir. Seyirci hiçbir zaman *Ateşten Gömlek*'te olduğu gibi bir özdeşleşme yaşamayacaktır o kahramanlarla, yönetmenin amacı da zaten budur: Aşırı olana güldürerek, aşırı olanla eğlendirerek, modernliğin yani serbestliğin de bir ölçütü olduğunun altını çizmek...

"Topluma ters düştüğü gerekçesiyle kimsenin çevirmeyeceği filmleri Muhsin Ertuğrul'un, dönemin bir anlamda resmi sinemacısının çevirmesi" kuşkusuz Dorsay'ın da dediği gibi "Türkiye'nin resmi ideolojisiyle ve kadın üstüne değerlerin yenileşmesi çabasıyla birlikte ele alınmalı"dır.[17] Ama Ertuğrul işte bu noktada tıpkı Cumhuriyet'in ideologları gibi sadece yeni'yi göstermekle yetinmemiş, yenileşmenin sınırlarını da çizmiş, aşırı Batıcı gibi göründüğü anda seyirciyi o aşırılığa güldürerek, o aşırılığın "film icabı" olduğunu hissetirerek aslında görüneni değil, olması gerekeni işaret etmiştir ki özellikle *Söz Bir Allah Bir* ve *Karım Beni Aldatırsa* gibi danslı, şarkılı müzikal filmler bu amaca son derece uygun bir türdür. Çünkü Feuer'e göre "Müzikaller bir yandan yaşamı demistifiye ederken, öte yandan topyekûn bir mistifikasyona ulaşan filmlerdir. Bir yandan perde arkasını gösterip film hilelerini açık ederek seyirciyi keyifl endirir; öte yandan yanılsama koşullarını yeniden düzenlemek üzere başka yapaylığa, hileye başvurur. Bununla da kalmaz yaşamın çözülmeyen sorunlarına yan çizer, gizler ve işleyiş modeli belli olmasa da ütopik bir dünya sunar."[18] Ertuğrul da bunu yapmıştır; gerçek hayatta olmayan ilişkiler, olmayan karakterler yaratarak Türk toplumuna uymayan bir hikaye anlatmış, ütopik /filmsel bir dünya sunmuştur. Ama o dünyanın gerçekmiş gibi algılanma ihtimali yoktur, zaten buna izin verilmez. "Müzikalin hayalperestleri uyumlanmışlara dönüştürdüğünü öne süren Sutton, olay örgüsünün en sonunda numaraları yendiğini, kahramanların ise yalnızca görünürde muzaffer olduklarını anlatmaktadır. Çünkü kadın ve erkek, müzikallerin sonunda toplumun kendilerine verdiği rolleri kabullenip bağımsızlığı, çılgınlığı, özgürlüğü terkederek evlenir, toplumla bütünleşirler."[19] Ertuğrul'un bu filmlerdeki hayalperest kahramanları da eninde sonunda el

lileştirilmiş bir hayatı göstermektedirler seyirciye. Feminist kadın da, erkeklerle ilişkilerinde aşırı serbest davranan diğer kadınlar da ideal birer kahraman değil, bir figürdür.

Söz Bir Allah Bir filminin "figür kadınlar"ından birini canlandıran Cahide Sonku, Selma Lagerlöf'ün hikâyesinden uyarlanan ve çalıştığı evin beyi tarafından iğfal edilen Aysel'in acıklı yaşamını anlatan *Aysel Bataklı Damın Kızı* filminde artık bir kahramandır. Sinema tarihine ilk köy filmi olarak geçen film üzerindeki tartışmalar da genellikle filmde köy atmosferinin gerçekçi olup olmadığı, bir Türk köyünden çok Batı'yı çağrıştırdığı üzerinde yoğunlaşmış, Cahide Sonku büyük bir popülerite kazanmış ancak Aysel karakteri üzerinde yeterince durulmamıştır. Oysa Aysel, Ertuğrul'un dünyasını yansıtan bir kahramandır; sarı saçları ile Batılı bir görünümü vardır, eğitimsiz bir köylü kızı olmasına rağmen ezik değildir, mahkemede kendisini savunur, sözünü sakınmaz, başına gelen felakete rağmen bataklığa düşmez ve filmin sonunda sevdiği adama kavuşur. Muhsin Ertuğrul töreye yüz vermez, kahramanına ve seyirciye mutlu bir gelecek vaat etmektedir; Türk Sineması'nda sonraki dönemlerde sayısız örneğini göreceğimiz "namusu kirlenen kadının mutlaka ölmesi" teması değil, her şeye rağmen yeni bir hayatın mümkün olabileceği umudu vardır filmde. Cumhuriyet'in de vaat ettiği çağdaş değerlere uyan bir "mutlu son"dur bu. *Kıskanç* (1942) filminin kadın kahramanı ise avukattır. Daha sonraki dönemlerde dahi kadının ya şarkıcı yapıldığı ya da genellikle hemşirelik, öğretmenlik gibi kadınlık durumunun uzantısı mesleklerle tanımlandığı Türk Sineması'nda, bir kadın karaktere avukatlık mesleğinin verilmesi, bu film bir melodram olsa dahi ilerici bir tutumdur; Türk kadınının eğitim görmesi, meslek sahibi olması yolundaki çabalarla örtüşmektedir ve Muhsin Ertuğrul da kadının modern hayatta yerini almasından yana olmakla birlikte yeni toplumun kurucu zihniyeti gibi kadını eninde sonunda ev ile kocası ve çocukları ile tanımlamaktadır. Aysel bataklığa düşmekten sevdiği adamın desteğiyle kurtulur, Şehvet Kurbanı'nda ise Cahide Sonku bir anti kahramandır; yuva yıkan, bir erkeğin hayatını mahveden olumsuz bir karakteri canlandırması seyirciye "ailenin kutsallığı" mesajını vermektedir.

Ertuğrul'un bir sinemacı olarak Türk Sineması'na etkileri, kullandığı tiyatrovari dil ve Cumhuriyet'in ilk on altı yılında sinemanın tek yönetmeni olması elbetteki sorgulanmalıdır, zaten sinema yazarları sinemadaki Tiyatrocular'ın eleştirisini yapmışlar ve bu dönem, taşıdığı öncülük misyonuna rağmen Türk Sineması'nın geleceğini de derinden etkileyecek olan eksikleri, yanılgıları ile tarihteki yerini almıştır. Sinemayı ciddiye almadığı, aşırı Batıcı olduğu veya o dönemde ihtiyaç duyulan Kemalist değerleri, inkılap ruhunu sinemaya taşımadığı yolundaki yargıların öylece kabul edilmesi ise Muhsin Ertuğrul sinemasını yeni/farklı okumalara kapatmıştır. Daha Berlin'de sahneye konan *İstanbul Gülü* operetinde Türklerin şalvarlı, nargileli insanlar olarak tasvir edildiğini görünce Ertuğrul "Avrupa'da olduğu gibi bizde de bir sinema şeridi darüs-sınaası olsaydı. Bizi tanımayan memleketlerin Türk'ü tanımayan sakinlerine gösterir ve memleketimize iyi bir hizmet etmekle kalmayarak para kazanırdık"[20] diye düşünür. "Tek adam" kimliğine rağmen aslında sinema sanayiinin gereğine inanmakta ve sinemanın bir "tanıklık" olduğunu bilmektedir, Batı'ya yeni Türkiye'yi göstermek ister ama Cumhuriyet'in bir an önce yeni bir toplum yaratmayı hedefleyen ideologları gibi o da fazlasıyla acelecidir, en kısa yolun yine Batı'dan geçeceğine inanmış, gündelik hayatımıza acele ile, hatta zorla Batı'dan getirilen değerler gibi Ertuğrul da Batılı tiyatroculara, sinemacılara, yazarlara yönelmiştir. Fakat bütün aceleciliğine rağmen aslında son derece bilinçli olarak "ölçülülüğü" esas almış, bunu yaparken de Cumhuriyet'in kıstaslarını kullanmıştır. Aşırılıklar ve arızalı durumlar ise salt Ertuğrul'un sinemasına değil, döneme damgasını vuran zihniyetin bütününe aittir, bu bütün içinde ele alınmalıdır. Bir Cumhuriyet sinemacısıdır Ertuğrul... Cumhuriyet tarihinin pek çok sayfası gibi, onun filmleri de gün ışığına çıkmayı, yeni bir perspektifle, yeniden izlenmeyi, değerlendirilmeyi beklemektedir. Türk Sinema tarihinin artık yeni bakış açılarına ihtiyacı vardır.

NOTLAR

1 Muhsin Ertuğrul, **Benden Sonra Tufan Olmasın (Anılar)**, Dr. N. Eczacıbaşı Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 301.

2 Efdal Sevinçli, **Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Sinema'dan Tiyatro'ya Muhsin Ertuğrul**, Broy Yayınları, 1987, s. 169.

3 Ali Özuyar, **Sinemanın Osmanlıca Serüveni**, Ötekı Yayınevi, 1999, İstanbul, s. 17-20).

4 Muhsin Ertuğrul, s. 302.

5 15 Mayıs 1923tarihli **Yeni Mecmua** (No:76, s.217-218) dergisinden aktaran Muhsin Ertuğrul, s. 305.

6 Aktaran Gökhan Akçura, **Bedia Muvahhit/ Bir Türk Sanatçısı**, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri Dairesi Başkanlığı Yayınları, İstanbul, 1993, s. 31.

7 Nijat Özön, **Karagözden Sinemaya**, 1. Cilt, Kitle Yayınları,Ankara, 1995, s. 23.

8 **A.g.e.**, s. 23.

9 Giovanni Scognamillo, **Türk Sinema Tarihi**, Birinci Cilt, Metis Yayınları, İstanbul,1987 s. 39.

10 Aktaran Giovanni Scognamillo, s. 65.

11 Âlim Şerif Onaran, **Muhsin Ertuğrul'un Sineması**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1981, s. 351.

12 Nijat Özön, s. 56-57.

13 Muhsin Ertuğrul, s. 230.

14 Aktaran Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, Cilt 2, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1985, s. 395.

15 Aktaran Âlim Şerif Onaran, s. 138.

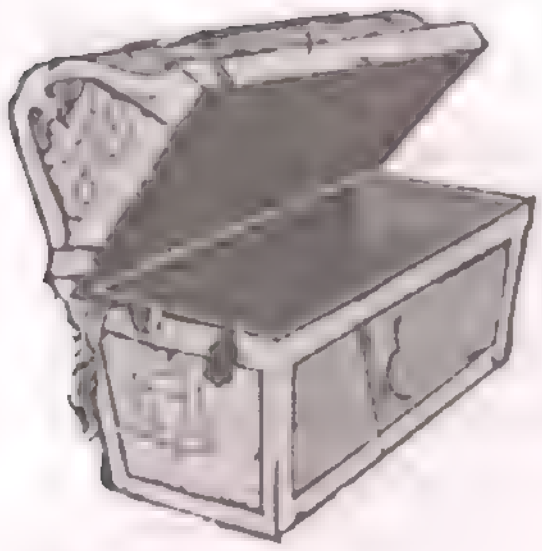
16 Atilla Dorsay, **Sinemayı Sanat Yapanlar**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1985, s. 97-98.

17 **A.g.e.**, s. 98.

18 Aktaran Nilgün Abisel, **Popüler Sinema ve Türler**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 189.

19 Aktaran; Nilgün Abisel, s. 190-191.

20 Âlim Şerif Onaran, s. 149.



Sandıktan

İlk Gördüğüm Film

Yazan: Sezai Solelli

Ben Kâzım Nami Duru gibi 70 yaşında değilim ama, müsaadenizle benim de sinemaya ait bir hayli hatıram vardır. Sinemayı seven herkeste bu çeşit hatıralar tümen tümendir tabiî. Kuzguna yavrusu nasıl güzel görünürse, ben de bu hatıraları pek tatlı bulurum. Tabiî bu da kendi kuruntum...

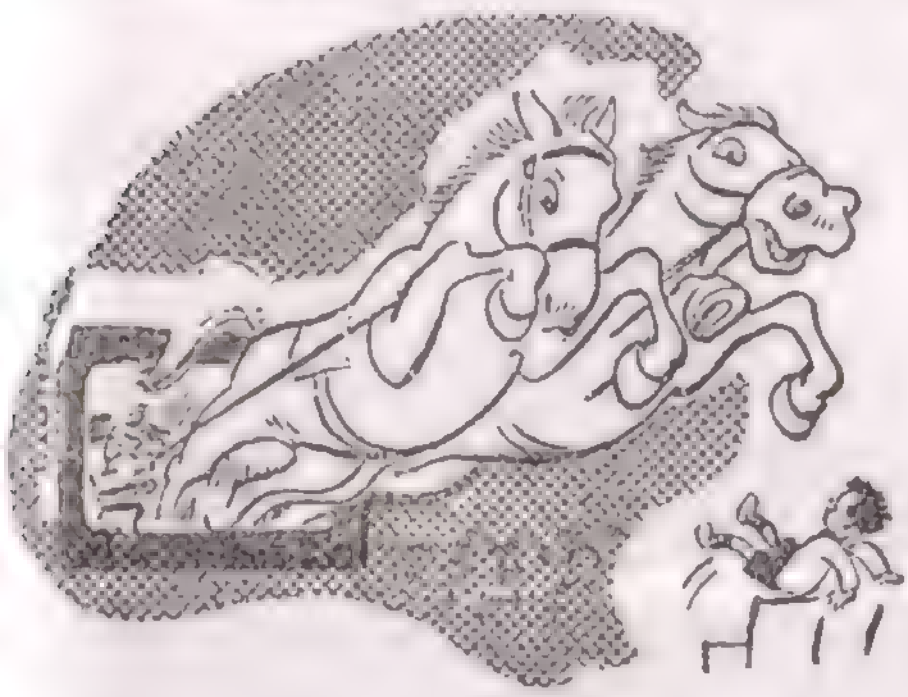
İlk sinemayı İzmir'de gördüm. İşgal yıllarında idi. O zaman altı, yedi yaşında kadardım. Birinci Beyler Sokağı'nda otururduk. Aynı sokakta, yüz, yüz elli metre ilerimizde yalınkat bir "Milli Sinema" vardı. İlk gördüğüm filmin adını hiç unutmam: *New York Esrarı*. Ama ben onları kat'iyen hatırlamıyorum. Bilakis orada "Sıkan ve Boğan El" adında fena bir adam vardı ki, onu da filmin adı gibi hiç unutmam. Bir ayağı topal, sırtı kambur ve bir eli de çolaktı. Yüzüne siyah benekli bir beyaz mendil takar, sözümona tanınmaz bir hale gelirdi. O çolak eliyle önüne gelenin boynunu sıkar ve boğardı. Bu haydut beni dehşete düşürmüş, adeta sinemadan korkutur gibi olmuştu. O zaman moda olduğu gibi, bu film de seriyal idi. Her hafta beş, altı kısım oynardı. İkinci, üçüncü haftası mı idi, pek iyi hatırlayamıyorum, şeritler bir kaza neticesinde yanmış, filmin sonunu görememiştik. Sanki o haydut hakiki imiş de, yanıp ölmüş gibi bir hadise beni pek memnun etmişti. O zaman pek tecrübesiz olduğum için, film yanmasa da sonunda "Sıkan ve Boğan El"in pençei adalete düşeceğini kestirememiştim.

Bir gün sinemada hasta olduğumu gayet iyi hatırlıyorum. Bir kovboy filmi idi. Kızı arabasına atıp kaçıran haydut, peşinden oğlanın (yeni kahramanın) geldiğini görünce atları kamçılamış, dörtnala kaçmaya başlamıştı. Dizginleri azıya alan atlar da bütün hızlarıyla koşmaya başlayınca, bir an onların perdeden üzerime fırladıklarını görür gibi oldum. Ondan sonrası malûm. Midem bulanır gibi oldu. Vücudumu bir titreme aldı. Filmin sonunu beklemedim. Perde açılır açılmaz eve koştum. Bana pek düşkün olan büyükannem yüzümü sapsarı görünce:

- "Ne o Sezai, hasta mısın?" diye telaşlandı.

Filmdeki atlardan korktum, diyemedim: "Evet, hastayım," diye mırıldandım. O gün yalan söylememin cezasını, yatakta yatınakla çektim. Aradan uzun yıllar geçtiği halde, bu hakikati ilk defa size açıklıyorum.

Büyükannem beni çok severdi. Evdekilerin arada sırada mani olmalarına rağmen o yine bir yolunu bulur, beni komşuya götürüyormuş gibi alır,



sinemaya götürür, kapıdan içeri bırakırdı. Sinemanın müdürü, kapıda bilet kesenler ve saire hep mahalleden olduğu için, bu sinema bize, bir akrabamızın malı imiş gibi gelirdi.

Evimizle sinemanın arasında bir büyük bina vardı. Burasını Yunan işgal kuvvetleri karakol haline koymuşlardı. Yaşımın küçüklüğüne pek bakmayın. O zaman pek afacandım. Benden bir, iki yaş büyük iki erkek arkadaşımla, bizden dört, beş yaş büyük Deli S... adlı bir kızın peşine takılarak karakolun önünde: "Venizelos'un sakalı, süpürür sokakları" diye şarkı söyler ve yakalanırsak bir hayli de dayak yerdik. Bu hadiselerden evin haberi olmazdı. Olsa evden de iyice zılgıt yiyeceğimiz muhakkaktı.

Bir gün beni her zaman gittiğim fırına ekmek almak için yollamışlardı. Dönüşte karakolun önünde, bize müthiş kızan bir Yunan erinin nöbet beklediğini gördüm. Ödüm patladı. Oradan ölsem geçemezdim. Beni muhakkak yakalar ve döverdi. Sokakta bir aşağı, bir yukarı dolaşıyor, farkında olmadan da koltuğumun altındaki ekmeği koparıp yiyordum. Bir aralık kendimi sinemanın kapısında buldum. Cebimde param yoktu. Sinemacılar yabancı olmadığı için sonradan getiririm, diye içeri girdim. Filmi kaç defa seyrettim bilmiyorum. Bir aralık perde açıldığı zaman arkadan heyecanlı bir sesin:

- "İşte Sezai orada!" diye bağırdığını duydum.

Başımı çevirince ne göreyim? Büyükannem, annem, ağabeyim, bütün ev halkı sinemanın arkasına dizilmişler, beni aramak için perdenin açılmasını bekliyorlarmış!.. Meğer ben sinemaya girince evi, karakolu, her şeyi unutmuş, akşama kadar orada oturmuşum. Koltuğumun altındaki ekmek de küçüle küçüle yumruk kadar kalmış.

Seneler geçti, İzmir'e Türk girdi. "Milli Sinema" yine yerinde idi. Biz de beş, on ev aşağı gitmekle beraber yine aynı sokakta oturuyorduk. Bendeki sinema merakı gittikçe artmıştı. Zaten bizim sokağın çocukları, kızlı, erkekli hep sinema meraklısı idiler. Gayet iyi hatırlarım. Çok evvelden kapının önüne birikir, sinemanın açılmasını beklerdik.

O zaman gördüğüm filmlerden unutamadığım isimler, üzerimde büyük tesirler yapmış sahneler çoktur. Bir *Hâkimei Cihan* filmi vardı. Filme adını veren kadın yıldızmış. Fakat ben onun sevgilisi olan erkeğin kahramanlığına o derece hayran olmuştum ki, filmin yarısında bu kahraman adam ölünce, gözümde filmin beş paralık kıymeti kalmamıştı. Ondan sonrasını görmedim.

O zamanların meşhurları arasında *Sinabar, Hügo, Aslan Maske, William Desemond, Edi Polo, Elmo* (o zamanların Tarzan'ı) vardı. Bir aralık bilmem bize yutturdular, bilmem hakikatti, büyük bir macera filminde meşhur Türk pehlivanı Koca Yusuf'un da rol aldığını söylediler. Filmin bir sahnesini çok iyi hatırlıyorum: Kızla oğlan ve bir de onların sadık dostu, dev gibi bir adam vardı: Söylediklerine göre bu Koca Yusuf'tu. Üçü Afrika'da vahşilerden kaçıyorlar, birkaç evlik küçük bir köye kendilerini dar atıyorlar. Köyün etrafı duvarla çevrili. İki kanatlı, bir de büyük tahta kapısı vardı. Bu kapının kollarına koca bir tahta konuyor ve kapı kapanıyor. Filmde oğlanla kız içeriye girdiler. Koca Yusuf vahşileri oyalayarak biraz geride kalmıştı. O da içeri girince kapıyı kapayacak tahtayı koymaya vakit bulamadı. Kalasın ye-

rine iki kolunu geçirmiş ve yüzlerce vahşinin yüklenmesine rağmen, kapıyı müdafaa etmişti. O sahneyi seyrederken sinemada kopan çılgınca alkışı hâlâ hatırlıyorum.

Bunlar, uzun yılların içinden çekilmiş birkaç ufak hatıradır. Eğer başınızı ağrıtmayacağıma emin olsaydım, daha çok şeyler anlatırdım.

Yıldız dergisi, 1946 Yazlığı, (Hususi Nüsha 23), 25 Temmuz 1946

Sosyolojik Bir Yaklaşım ya da

Sinemamızın Kentsel Kültür Dönemi

ZAHİT ATAM

Ülkemizde sinemanın başlangıcı son yıllarda tartışmalı bir olgu haline geldi. Buna rağmen özellikle İstanbul Belediyesi 14 Kasım'ı sinemamızın başlangıcı ve yıldönümü sayan etkinlikler yapıyor, ancak sinema tarihcileri birbirinden ayrışıyorlar. Yıllarca Nijat Özön'ün eserlerine bakarak tarihe 93 Harbi olarak geçen savaşın sonucunda Ayastefanos'ta (bugünkü Yeşilköy) dikilen Rus Anıtı'nın yıkılması olayı (bu aynı zamanda Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'na katılmasının başlangıç günleridir) Macar sinema ekibi tarafından çekilecektir. Meydanda biriken kalabalık, savaşa yönelik kendine özgü duygusal tepkilerle bu çekimin bir Türk tarafından yapılmasını isterler. O dönem yalnızca sinema göstericisini bilen Fuat Uzkınay'a alanda operatörlük önerilir.

Ayastafenos'taki Rus Abidesi (solda). (Üstte) Fuat Uzkınay

O da 100-150 metrelik bir belgeyi kaydeder. 14 Kasım bu çekimin ve olayın yıldönümüdür. Bu hikayenin devamı iki yönde de ilginçtir. Birincisi Rusların diktikleri anıt ahşap, beton ve mermer kısımlar içeren bir yapıdır. Çekim sırasında ise anıt ilk önce alelacele ateşe verilir, ancak yapının büyük kısmı dimdik ayakta kalır ve dinamitlenmesi gerekir. Bu iş için ise hazırlık yapılmamıştır. Yıkım yarım kalır ve günlerce sürer. İki yönde de demiştik; ikincisi konumuzla daha ilgili, çünkü bugün bu film kayıptır. 1960'larda ve 1970'lerde çeşitli gruplar, özellikle Nijat Özön ve Onat Kutlar bu dönemin eserlerini arşivlerde

Türk Ordusu İzmir'e giriyor, 9 Eylül 1922. Yönetmen Fuat Uzkınay.

* Araştırmacı.

(Sol üstte) Yönetmenliğini Şadi Gazanferoğlu'nun yaptığı Bican Efendi Vekilharç *(1917), (üstte) Ahmet Fehim'in yönettiği* Mürebbiye *(1919), (solda) Muhsin Ertuğrul'un yönettiği* Nur Baba *(1922).*

taradılar. Ve gerçektende üzerinde bu isim bulunan bir kutu bulundu, ancak içinden başka bir film çıktı. Bugün bu filmi seyreden biri yok, geçmişe doğru gidildiğinde dolaylı yollardan çok silik bir şekilde de olsa hatırlayanlar vardı. Ancak ülkemizde filmlerin toplanması ve arşivlenmesi o kadar düzensiz, gecikmiş ve teknik uzmanlık o kadar azdır ki (eski filmlerin görüntülerinin onarılması bir uzmanlık ve teknoloji işidir ve çok pahalıdır; aşağı yukarı o filmin bugün çekilmesine yakın bir maddî değeri vardır) pek çok film ise kayıptır. Bir teknik veri olarak geçmişte kullanılan film malzemesi yanar filmlerden oluşuyordu ve ülkemizde en az iki kere önemli arşiv yangını vardır; biri 1950'lerde diğeri ise 1970'lerde olmak üzere. Kaldıki yalnızca Cumhuriyet öncesinde ülkemizde Ordu Foto Film Merkezi dört farklı kurum şeklinde el değiştirmiştir, geçmişte yapılan kısa belge filmlerden bir film üretilmesi ise 1936-37'de *Türk İnkilabında Terakki Hamleleri* adıyla biraraya getirilmiştir. Ya da kayıp filmlere örnek olarak Muhsin Ertuğrul'un çekilen, gösterilen, basında üzerine yazı yazılan filmlerinden bahsedilebilir. Ya da Nazım Hikmet'in çektiği uzun film dahil çektiği belgeseller de kayıptır. Sinemamızın geçmişine doğru gidildikçe görsel kayıplar o kadar fazladır ki, çoğunluğu varolanlara göre kayıplar oluşturmaktadır.

Ancak burada mesele bu değil, sinemamızın başlangıcını o dönemki Osmanlı İmparatorluğu tebasından olan ve Balkanlar'da gezerek belgeseller yapan Manakis Kardeşlerin eserlerine dayandırmak daha doğru olacaktır.

Yıllar önce Türkiye'de Angelopulos'un *Ulis'in Bakışı* gösterildiğinde, Metin Erksan derslerinde "sinema tarihimizin başlangıç yıllarını anlatıyor" demişti. Bizce de bu yaklaşım doğrudur. Manakis Kardeşler'in Balkanlardaki yaşam üzerine çektikleri kısa belgeselleri bugün kültürel olarak da, belgesel olarak da sinemamızın başlangıcı olarak almamız gerekir. Aynı zamanda Abdülhamit'ın Selanik'i ziyaretinin çekilmesi, görevlilerin engellemek istemesine karşın padişahın "bırakınız çeksinler" izniyle yapılan bu belgesel iki olguyu ve bir sonucu düşündürüyor. Birincisi Rusya Çarlığı'nda da ilk çekimlerde çarın taç giymesi vardır. İkincisi ise Doğu toplumlarında sinemanın çekim olarak girmesi genelde geçtir, hele çekimlerin yerleşiklik kazanması daha zordur. Örneğin ülkemizde ilk çekimler, Lumiere Kardeşlerin sahip oldukları teknik bilgiyi ve materyali kimseye vermeyeceklerine dair yemin etmiş operatörlerin ilk çekimlerinden on iki yıl sonra yapılıyor. Bu filmlerin de büyük bölümü kayıptır. Buna karşın gerek Osmanlı İmparatorluğu'nda gerekse Rusya Çarlığı'nda, Batılı ülkelerle yakın ilişkileri oldukları için sinema, üretim dahil daha erken başlıyor. Dahası çekimleri yapanlar Fransız şirketlerinin (Pathe'nin) fotoğrafla ilgili ürünlerinin zaten acentasıdırlar. İkincisi ise Batılı ülkelerde sinema yaklaşık bir çey-

rek yüzyıl kitleler için üretim yapabilmek üzere hızla kurumsallaşmıştır, ancak aydınlar ve sanatçılar arasında pek saygın bir yere ise sahip değildir, sinemanın kendini bir sanat dalı olarak kabul ettirebilmesi çok zor olmuştur. Bir panayır eğlencesi olarak yapılanmış ve bir sürü gösterinin yanında bir yan bir unsur olarak yer almıştır. Avamın bir eğlencesi olarak görülmesi yaklaşımı egemendir. Oysa Doğu'lu toplumlarda üretim alanının genişlemesi daha uzun bir sürece yayılırken, Batı menşeili ve teknik bir icat olarak kentlerde, daha çok varlıklıların ilgi gösterdiği bir orijinal icat olarak farklı bir yer kazanıyor. Örneğin bu ülkelerde üretim yapanlar, daha çok okumuş, aydın adayı olanlar ve refah düzeyi yüksek ailelerden gelenlerden oluşuyor. Doğu'lu toplumlarda icadın insanları meraklandırması yanında özenilen Batı'nın yaşam merkezleri, yüzleri, giyimleri gibi bir çok yan anlamları da var. Filmler bu insanların Batı'yı hissettikleri, dokunacak kadar yakın hissettikleri bir alandır sanki. Batı'da daha önceki 6 sanat dalı oturmuş, kendi kurumsallaşmasını yaşamışken, Doğu'da sinemanın gündelik yaşamı içerebilmesi ve bir merak merkezi olan Batı'ya açılan bir araç olmasıyla Doğu'lu aydın için bir sanat dalı olarak kabul edilmesi anlaşılır bir durumdur.

1896'da Lumiere'in operatörlerinin Haliç'te çekim yapmaları, Sponeck Bar'da Weinberg'in ilk kısa filmleri göstermesi, yine aynı yılda sarayda hokkabazın eğlence olarak Paris'ten getirdiği filmleri göstermesiyle başlayan ülkemizin sinema tarihinin başlangıç dönemi ve yerleşiklik kazanması süreci 1922'de çekilen *Ateşten Gömlek*'e kadar devam eder. Bu dönemin karakteristik öğeleri olarak neler görülebilir?

Bu döneme damgasını vuran sinema belgesel karakterlidir. Uzun yıllar bu dönemde çekilen filmlerin sayısı çok azdır ve bugün elimizde bu yıllarda çekilen filmlerin bir bütün haline getirilmiş, belgesel bir yapıya büründürülmüş bir kopyası bulunmamaktadır. Aynı yıllarda karakteristik olarak bir sonraki döneme neler bırakılmıştır;

1. 1908'e kadar dağınık ve farklı kullanımı olan yerlerde gösteriler yapılmıştır, daha sonrasında İstanbul'da elektriğin kullanılmasıyla birlikte yerleşik sinema salonları açılmıştır. Bu sürecin genel özelliklerinden biri kendi yapımlarımızdan daha çok dışarıdan getirilen filmlerin gösterilmesidir. (Bu gösterimde dışa bağımlılık ne bize özgüdür, ne de bir tarihî dönemle sınırlıdır; bütün azgelişmiş ülkelerde başlangıcından bugüne kadar bu bağımlılık vardır ve bu nedenle bir kültürel yayılma ve ideolojik etkide bulunma anlamında Batı'ya büyük bir olanak vermektedir).

2. Aynı yıllar sinemaya ait kurumların, bunların çoğu resmî kurumlara aittir, oluşmaları bu dönemde yaşanmıştır; ı) Merkez Ordu Sinema Dairesi, ıı) Müdafaa-i Milliye Cemiyeti, ııı)Malul Gaziler Cemiyeti, ıv) Osmanlı Donanma Cemiyeti.

3. Bu kurumlar ticarî bir gelir beklcyerek uzun metrajlı filmler üretmişlerdir.

4. Yetersiz de olsa, sinema alanında teknik ekibin yetişmesi de bu dönemde olmuştur. Sinema alanında etkinlik gösteren insanlar içinde ve izleyiciler arasında azınlıkların payı büyüktür.

5. İlk sinema dergileri bu dönemde Fransızca-Osmanlıca olarak yayımlanmaya başlamıştır.

6. Sinema alanında gerek gösterim gerekse yapım ile ilişkili bir yapılanmaya ve yasal düzenlemelere gidilmemiştir bu dönemde.

7. İlk sansür, bugün biraz tartışmalı da olsa, *Mürebbiye* filmiyle o yıllarda yaşanmıştır. Ancak belirgin, yasalara ve kurumlara dayanan bir sansür oluşumu yoktur. Esasen sinemaya ilişkin bütüncül bir yasal düzenleme yoktur.

8. *Bican Efendi* dizisiyle görülebilecek Batı kaynaklı filmlerin yerli versiyonları, Chaplin'in yerlileştirilmeye çalışılmasıyla bu dönemde yaşanmıştır. (ı)*Bican Efendi Vekilharç*, ıı)*Bican Efendi Mektep Hocası*, ııı)*Bican Efendi'nin Rüyası*).

9. *Boğaziçi Esrarı -Nur Baba* ile sinemada ilericilik-gericilik tartışmalarıyla bağlantılı olarak görülebilecek olan sivil sansür-zor karışımı ve akabinde bir yere kadar korkuyla otosansür olayı da bu dönemde yaşanmıştır. (1922'da yaşanan bu olayda Yakup Kadri'nin romanından yapılan uyarlamada, set çekimleri yapılırken Bektaşiler "bektaşilerin küçük düşürüldükleri" düşüncesiyle seti basar ve bütün dekorları dağıttıkları gibi oyuncuları da döverler. Oyunculardan birisi Papazyan adlı bir kişidir, o kadar korkmuştur ki setten kaçıp bir faytona binerek evine sığınmış ve bir daha da bu filmde oynamayı korktuğu için kabul etmemiştir. Olaylar büyümüş ve film ancak bir yıl sonra gösterime girebilmiştir.).

10. Sinema eleştirisinde özellikle Batılı filmler kıstas alınarak, tekniğe özel bir anlam yüklenerek, filmlerin başarısını bir ulusal onur meselesi gibi değerlendirmek bu sürecin yaygın olgularıdır.

Genel olarak ne sağlıklı bir yapılanmaya, ne sinemasal bir üretime, ne de konuya ilişkin çok kapsamlı bir kurumlaşmaya gidilebilmiştir. Bu dönem için hayıflanılacak nokta ülkemiz için sinemanın eğitim sürecinde alabileceği rolün anlaşılamamış ve bu yönünden yeterince yararlanılamamış olmasıdır. Ancak belirtmeye gerek yok ki, bu dönemde yapılan belgesellerin önemi ve tarihî değerleri büyüktür. Bunların arasında 1919'da Sultanahmet meydanında İstanbul'un işgal edilmesini protesto etmek ve direniş hattını örmek amaçlı mitingin görüntülenmiş olması önemli bir örneği oluşturur. (Halide Edip de burada bir konuşma yapmıştır).

(Üstte) Muhsin Ertuğrul'un 1926 yılında yönettiği Spartaküs *ve 1938 yılında yönettiği* Aynaroz Kadısı *filminden iki sahne (sağda). (Kaynak: Türk Sinema Tarihi, Kabalcı Yayınevi, 1998).*

Sinemamızda İkinci Dönem: Muhsin Ertuğrul Dönemi

Bu dönem, genel olarak Özön'ün dönemlendirmesiyle "Tiyatrocular" dönemi olarak adlandırılır ve 1939'a kadar olan yılları içerir. Özön'ün yaklaşımına göre bu dönem sinema sektörünün yerleşmesi, sinema sanatının gelişmesi, kurumların yerleşmesi gibi açılardan bir "azgelişmiş dönem" olarak gösterilir. Bir de bunların yanında sinemasal üretimle koşut olmayan, üretimin bu kadar düşük olduğu bir alanda çok kapsamlı ve ağır maddeler içeren sansür kurumunun ve yasalarının yürürlüğe konması açısından çok daha olumsuz bir birikim dönemine vurguyu içerir. Sansürle üretimin karşılaştırılmasında şunu görmekteyiz; yılda çevrilen uzun metrajlı film sayısının ortalama ikiyi bile bulmadığı dönemde çıkan ve yerleşen yasalar üretim öncesi kontrol ve hizaya getirme yönüyle dünyada pek benzeri bulunmayan bir yapıya sahiptir. (Zira daha o dönemlerde dahi yerli filmler ile yabancı filmler aynı yasalarla kontrol edilse dahi hiçbir zaman yabancı filmlere gösterilen müsamaha yerli filmlere gösterilmemiştir.)

Başlangıçta 1932 ilk şeklin verilmesi, 1933'te bazı eklerin yapılması ve son olarakta 1939'da *Bir Kavuk Devrildi* ve *Aynaroz Kadısı* adlı filmler bahane gösterilerek yapılan eklerle inanılmaz derecede geniş ve yoruma açık yasalarla Türkiye'de sinemanın denetlenmesi "Sanatlar ve İletişim" alanındaki bir bağlamdan çıkarılmış ve "Polis Vazife ve Selahiyyetleri" gibi bir başlıkta filmlerin denetlenmesi ve gösterim izinlerinin verilmesi ele alınmıştır. Bu sansür yasaları 1939'dan sonra defalarca tartışma konusu yapılmış, yetkili ağızlardan ağırlığı kabul edilmiş olmasına karşın, (1970'lerde sosyalist solun sert mücadelesiyle Danıştay'a başvurma hakkı elde edilmesi ciddi bir kazanım olmuştur) 1986'ya kadar yürürlükte kalmıştır. Tarihî olarak bakıldığında yasal düzenlemelere Mussolini Dönemi İtalyası model olarak alınmışsa da, gerçekte uygulamalar sürecinde ve sansürün onyıllar boyunca yaptığı inanılması güç yorumlarla birlikte, sansür niteliksizden çok nitelikli ve siyasal öğelere karşı kullanılan bir yapıya sahiptir ve bu yönüyle işleyiş bakımından (Özön'e göre) Abdülhamit dönemi sansür mekanizmasının yıllar sonraki etkilerini, izlerini taşımaktadır. 1)Herhangi bir devletin siyasî propagandasını yapan, 2)Herhangi bir ırk ve milleti tezyif eden, 3)Dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden, 4)Din propagandasını yapan, 5)Millî rejime aykırı olan siyasî, iktisadî ve içtimaî ideoloji propagandası yapan, 6)Umumî terbiyeye ve ahlaka ve millî duygularımıza mugayir bulunan, 7)Askerlik şeref ve haysiyetini kıran ve askerlik aleyhine propaganda yapan, 8)Memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı olan, 9)Cürüm işlemeye tahrik eden, 10)İçinde Türkiye aleyhine propaganda vasıtası olacak sahnelerin bulunduğu filmlerin çekimine izin verilmeyecektir.

1922'den 1939'a Kadar Olan Bu Dönemin Sosyolojik Karakteristikleri Neler Olabilir?

1. Sinema Cumhuriyet öncesi yasal düzenleme yokluğundan kurtuluyor, ancak sinemaya ilişkin bu dönemki düzenlemeler özgürleştirici, geliştirici ve yayıcı yönde değil, daha çok kısıtlayıcıdır. Aynı zamanda yeni resmî kurumlar atıldır ve şaşırtıcı olan, tiyatroya, operaya, baleye tanınan haklar, kaynaklar ve kurumların, onlardan çok daha popüler ve kültürel olarak eğitici olabilecek olan sinemaya verilmemiş olmasıdır. Bu anlamda yasaların mantığı sinemayı oluşturmak ve yaymak için değil, denetlemek ve ondan vergi almak üzerine kurulmuştur.

2. 1923 yılındaki İzmir İktisat Kongresi'nde sinemadan eğitici yönde yararlanılması görüşülür ve bu yönde tavsiye kararı alınır, belgesel tarzda yapılabilecek filmlerin özellikle kırlarda eğitim için kullanılması gerektiğine vurgu yapılır.

"Atatürk'ün başkanlığında İzmir'de 17 Şubat-4 Mart 1923 tarihleri arasında yapılan 1. İktisat Kongresi'nde, Misak-ı İktisadi esasları sapta-

mıştır. Cumhuriyet'in ilanından sekiz ay önce yapılan bu kongrenin "Ziraat ve Maarif Meselesi" isimli bölümünün 9. maddesi şöyledir: Ahlaka aykırı olanları yasaklamak koşuluyla, ziraat, sanayi, coğrafi, iktisat ve sağlık ile ilgili sinema filmleri göstererek, köylülere gereken yararlı bilgileri vermek ve köylerin istatistik bilgilerini saptamak ve uygulamalı konferanslar vermek üzere, şimdilik her liva'da (il ile ilçe arasında bir yönetim birimi) birer gezici ziraat okulu açılması." "İktisat Kongresi'nin 9. maddesi, konulu ve belgesel türde çeşitli Türk ve yabancı sinema filmlerinin, yalnız etik sansür uygulanarak, devlet aracılığıyla köylü vatandaşlara gösterilmesi ile ilgilidir." (aktaran Metin Erksan)

3. Ancak bu tavsiye kendine özgü kurumsallaşması olmadığı için yapılamıyor. Aynı yönde TBMM'de değerlendirmeler, tavsiyeler, öneriler var. Gerçekleşmiyor. Özellikle sinemanın gitgide gerçek anlamda kitle sanatına yaklaşması ise bu tartışmaları artırıyor. Aydınların bakış açısıyla, popüler dergilerin bu süreci ticarî bir sürece dönüştürme çabaları da bu yıllarda başlıyor. Ticarî dergiler, yapısı gereği sinemada starcı-yıldızcı yaklaşımın taşıyıcılarıdır. Bu dergilerde, dönem gözönüne alındığında, yabancı filmler ağırlıklı olduklarından bu starların birbirinden ilginç fotoğraflarının yayımlanması, onların özel hayatlarının öne çıkarılması olağandır. (ve elbette ki, Hollywood starlarının fotoğraflarını kendileri çekemeyeceklerine göre onların eski dergilerinden fotoğraflarını alırlar, özel hayatları hakkında sürekli güncel bilgi elde edemeyeceklerine göre fotoğrafların altlarına uydurma "özel" haberler yazarlar). Bu süreçte aynı zamanda konu üzerinde şişirme yazıların yazılması başlıyor ve bugüne kadar devam ediyor. Popüler sinema dergilerinin çoğu az kadrolu, çok görselliğe dayanan, kendi yayın şablonları olan yayınlardır. Daha o zamandan gelirleri içinde reklamın ayrı bir yeri vardır.

4. Aydınların bakış açıları sinema dergilerinden daha çok toplumbilimsel yayınlarda çıkıyor. Bakış açılarında "Doğulu Toplum-Batılı Toplum" düşüncesi, çocuklar ve kadınlar (ahlakçı-tutucu bakış açısından) üzerine sinemanın etkileri var. Nazım Hikmet'in de sinema üzerine mahlas adlarla yazılar yazdığı (Mümtaz Osman, Ercümen Er, Orhan Selim) bu dönemde, piyasa mekanizmalarının ülkemizi emperyalist ideolojiye nasıl açtığını da görmekteyiz. 1930'larda kurumsallaşan sansür yerli ve yabancı filmlere ayrı kıstaslar uygulanarak yürürlüktedir. Özellikle seslendirme aşamasında olmak üzere, bazen kurgusuyla da oynanarak, sansüre göre filmlere müdahale edilmeye bu yıllarda başlanmıştır.

5. Üretimin düşük olması, sinemalarda gösterilen Batı kaynaklı filmlerin aşırı rağbet görmesine neden olur. Sinema bu yıllarda giderek kentliler için bir histeri haline gelir. Sosyal alana çıkışın bir parçası, sinema salonunun kendisi bir tüketim merkezidir artık. Ve bugün artık kullanılmayan sinemanın dizaynında farklı film izleme yerleri (normal koltuklardan balkonlara, localara... kadar) izleyicinin sosyal statüsünü göstermektedir ve ciddi ciddi farklı ücretlerle girilmektedir.

6. İlk ortak yapım, daha çok ticarî kaygılarla ve pazar payını büyütmek için *Fena Yol* adında bir filmle Yunanistan'la yapılıyor. Bu denemede ortak melodramatik hassasiyetlerin izleri görülebilir. Yıllar boyunca sinemamızda, Irak'la, İran'la, Mısır'la ve bir dizi ülkeyle daha büyük pazardan yararlanmak için sıradan ticarî filmler yapılmıştır. İlk yabancı yönetmen bu yıllarda bir yerli filmi yönetiyor; Adolf Körner adlı bu şahıs bir sinemacı değil, sinemadan tümüyle habersiz Çekoslovak asıllı bir revü oyuncusuydu. Batı tutkusu bu maceraperestin ülkemizde yönetmen olmasına neden olur. Körner, her biri sıradan olan *Duvaksız Gelin*, *Sürtük*, *Pigmaliyon* ile (şaşırtıcı ama) *Kerem ile Aslı*'yı çekmiştir.

7. Üretimin düşük, gösterimin çok olması kaçınılmaz biçimde sektörde, ana yatırımın yapıldığı alan olarak (teknolojik yenilenmenin yapıldığı sektör içi öncü haline) dublaj endüstrisini getirmiştir. Film seslendirilmesi özellikle tiyatro oyuncularının ikinci mesleklerinden biri haline bu yıllarda gelmiştir.

8. Türkiye henüz soğuk savaş öncesindedir. Sovyet filmleri ülkemizde gösterilmektedir. Dahası 1925-27 yıllarında sinemamızın uzun dönem belirleyici ismi Muhsin Ertuğrul bütün dünyada yeni yeni büyük bir saygınlık kazanan Sovyet sineması hakkında incelemelerde bulunmak üzere Sovyetler Birliği'ne gidiyor, bunun ötesinde orada birisi *Spartaküs* olmak üzere uzun metrajlı filmler de çekiyor. Cumhuriyet'in 10. yıldönümü için ortak bir yapım Yutkeviç'in yönetmenliğinde üretiliyor. Sinemada ilk önemli kadın belgeselcilerden Ester Şub'un yönetiminde bir grup, Yutkeviç'in yönettiği *Ankara*, *Türkiye'nin Kalbidir* adlı yarıbelge filmden sonra Birinci Dünya Savaşı'ndan İstiklal Savaşı'na kadar olan daha önce çekilmiş belgesellerden bir film oluşturuyorlar; *Türk İnkilabında Terakkki Hamleleri*.

9. Sinema halen Türkiye'de kent merkezlidir, daha doğrusu İstanbul, İzmir ve Ankara'yla büyük oranda sınırlıdır. Dolayısıyla filmlerin konularından film seyretme adabına kadar bunun izleri görülmektedir. Örneğin bu yıllarda Türkiye'de Alman ve İtalyan pek çok operet film büyük ilgi görmektedir, kaldı ki bunların yerli versiyonları olan operetler yapılmaya çalışılmaktadır.

10. Muhsin Ertuğrul yönetimindeki tiyatro ekibinin sinema üretiminde ve seslendirmesinde başrolü oynamasının bence çok basit bir açıklaması var: birincisi sinemaya ilişkin

İstanbul Sokaklarında *filminin Mısır çekimlerinde (1931). Soldan sağa; Muhsin Ertuğrul, Emire Aziz ve Cezmi Ar.*

teknik bilgilerinin olması, ikincisi bir ekip halinde olmalarıdır. Üretimin düşük olduğu yerlerde Darül-bedayi'nin bu kadrosu üretimi hızlandıran ve ucuzlatan bir olanaktır sektör için. Oyuncular ve teknik ekip için ise yaz dönemlerinde, yani Şehir Tiyatroları'nın tatile girdiği bir mevsimde ek bir gelir kaynağıdır.

11. Özellikle Nazım Hikmet'in mahlas adla sinemada eleştirmenlik, dublaj, yönetmenlik ve senaristlik yapması örneğinde görüldüğü gibi solcu sanatçılarımızın istediklerini yapamadan, çoğunlukla yaşamlarını idame ettirmek için ve kısıtlara boyun eğerek sinemada çalışmaları yine bu dönemde başlar. Bu isimler arasında Orhan Kemal, Lütfi Akad, Yılmaz Güney (gerçek adı Yılmaz Pütün'dür), Yaşar Kemal, Vedat Türkali (gerçek adı Abdülkadir Pirhasan'dır; bu iki isim gerçek adlarıyla değil sansür için oluşturulmuş adlarıyla tarihe geçmişlerdir.) gibi bir dizi çok önemli sanatçı ucuz işgücü kaynağı ve nitelikli emekçi olarak (sinemada özellikle senaryo aşamasında) Türkiye sinemasına katkıda bulunmuşlardır.

12. Sinemamızın yaptığı filmleri dış pazarlara açma şansı olmadan ve iç pazarla sınırlı olarak üretim yapmak durumunda olması, ciddi bir üretim engelidir. Hem her bir film bütçesi, hem de nitelikçe düşük ürün verme baskısı oluşturması açısından. Aşmak için, pazarı genişletmek üzere ortak yapıma gidilmesi sorunu pek çözmemiştir. O yıllarda yapılan hemen her filmin en çok iş yapan filmlerden olmasına karşın kendilerini finanse etmekte bu kadar zorlanmasının açıklaması pazar payında ve iç pazarın kısıtlarında anlaşılabilir olmaktadır. Bu yönden üretim yapan firma (İpek Film, (İpekçi Kardeşlerin firmasıdır)) yerli filmin korunması için çeşitli talepleri geliştirir. Bu anlamda yerli filmin korunması isteği halen devam eden, çeyrek yüzyılları içeren bir ortak istemdir resmî yetkililerden.

13. O dönemde yapılan filmlerde iki unsur birarada bulunur; birincisi gerek tiyatroda gerekse sinemada uyarlamalar ana çatıyı oluşturur. Özgün bir senaryodan yola çıkarak yazılan oyunlar ve çekilen filmler azınlıktadır. Burada sinemada üç tip uyarlama sözkonusudur; a)yabancı filmlerin yerli versiyonlarının çekilmesi, b) edebi eserlerin uyarlanması, c)yabancı uyarlamaların yerli versiyonlarını üretmek yaygındır. Örneğin o yılların sinemasından bugüne başarılı olarak geçen, gerçekten modernist ve çağdaş insan özelliklerinin kırsal alana taşınmasıyla şaşırtıcı olan, aynı zamanda sinemamızda ilk kadın yıldızımızın yerleşmesine neden olan *Aysel Bataklı Damın Kızı* bu tip bir uyarlamadır.

Muhsin Ertuğrul döneminde ilk köy filmleri, ilk Ulusal Kurtuluş Savaşı filmi, ilk müzikal, ilk ilericilik-gericilik temalarını içeren yaklaşımların olduğu filmlerin kalıpları oluşturulmuştur. Özellikle son yıllarda Nijat Özön'ün, sinemamızın uzun yıllar tek yönetmeni olan Ertuğrul Muhsin'in sinemacı ve tiyatrocu yönünü sert eleştiren tarihçi yaklaşımı büyük oranda tartışma konusu yapılmıştır. Burada Ertuğrul'un yakaladığı büyük olanak hatırlanabilir; Ertuğrul sinemada farklı akımların sanatsal olarak en gelişkin oldukları dönemlerde o ülkelerde bulunma şansını ve hatta o ülkelerde çalışma olanağını da bulmuştur; 1922'ye kadar Ekspresyonizm'in (Almanya kaynaklı hem resimde hem sinemada ilk akımdır) geliştiği Almanya'da, 1925-27 yılları arasında sinemada gerçekçilik, tarihi olaylar ve kitlenin farklı kullanımları açısından dünya sinemasına çok şey katan Sovyetler Birliği'nde, daha sonra bir ekol olarak sinemada kendine özgü dili ve teması olan İskandinav ülkelerinde bulunmuştur. Ertuğrul'un bu deneyimlerinin izleri filmlerinde bulunabilirse de, örneğin sahne düzenlemelerinde, bunları özümsemiş ve eserlerine yansıtabilmiş demek açıkça yanlış olur.

Yeşilçam'ın Başlangıcı ve Melodramın Baştacı Edilmesi

Yukarıda anlattıklarımızın tamamında sinemada kentsel kültürün ve Doğulu'nun Batı'yla kurduğu ilişkilerin penceresinden olanlar anlatılmıştır. Ve gerçekten de sinemamızın bu yıllarda ana çerçevesi budur. 1939'a gelindiğinde dünyanın siyasal çehresi savaşın başlamasıyla hızla değişiyordu, yerli üretimin sinemayı beslemesi imkansızdı ve yeni bir kanal olarak Mısır üzerinden filmler ülkemize getirildi, sektörün bir çok denemesinin yanında. Mısır'da İngiltere'nin çok geniş bir izleyici kitlesine seslendiği için kurduğu büyük stüdyolar vardı. Buralarda seri üretilen şark usulü filmlerden birisi Türkiye'de 1939'da gösterilmiştir. *Aşkın Gözyaşları* adlı bu film sinemanın merkezi olan Be-

yoğlu'nda değil Şehzadebaşı'nda gösterime girdi ve tipik bir Doğu filminin karakteristik öğelerini içermekteydi; şarkılar, acıklı bir dizi olaylar, dinî törenler, olayların gelişiminde inanılmaz rastlantılar, oyunculukta büyük abartılar, diyaloglardaki yapay hava, kadın erkek rollerinde kendini açıkça gösteren tutucu bakış açısı... Sonuçta film öylesine büyük ilgi gördü ki, bunu izleyen yıllarda savaş bitene kadar ülkemizde çekilen yerli film sayısı 17'dir; ithal edilen Mısır filmi sayısı ise 16'dır. Kaldı ki bu filmin etkisi ülkemizde öylesine büyük olur ki, daha ertesi yıl Münir Nuretttin Selçuk'un başrolünü oynadığı benzeri tarzda bir film yapılır. Daha ilerleyen süreçlerde Mısır filmlerindeki şarkılara Türkçe sözler yazılıp seslendirilir, gerektiğinde konuya müdahale edilir. Bu süreç ülkemizde gerçek anlamda Yeşilçam tipi film üretiminin başlangıcıdır; *Aşkın Gözyaşları*, 1950'lilerin Muharrem Gürses'in yönetimindeki acıklı, çadır tiyatrosu dramatizasyonuna benzeyen 1980'lerin arabesk filmlerinin olay dizgesi ve sinema dilini hatırlatan filmlerinin öncülü ve modeli olmuştur. Bu aynı zamanda sinemamızda operetlerin ve benzeri Batı kökenli filmlerin uyarlanması ve bu tip filmlerin büyük oranda seyredilmesi sürecinin sonudur da. Onların yerini onyıllar sonra adı arabesk olarak konulacak müzik tarzınının ve bunların olay dizgesinin yapısı adım adım oluşturulacak ve adına melodram denilecektir. Yeşilçam'ı karakterize eden, ne bulursa onları yağmalayan tarzın ilk örnekleri de bu yıllarda şekillenecektir. Neler mi yapılıyordu?

"Türkiye'de seyircinin kolay anlamasına yardımcı olması için, gerektiğinde diyaloglar üzerinde birtakım değişikliklere gerek duyulmuş olduğunu görüyoruz. İki dublaj yönetmeniyle bir söyleşi yapmıştım. Bir filmde Bulgarlar ile Türkler düşman olarak gösteriliyormuş ve bu değiştirilmiş: Bulgarlar ile Türkler dost olarak verilmişler. Bu filmin herşeyini altüst etmek gibi bir şey, ama belli bir işlev yüklenmiş. Hatta bir yerde okudum, yabancı bir filmde gramafona plak konuyor, filmin orijinalinde Batı müziği çalıyor, ama oraya alaturka bir parça konuyor, yani Türkiye'den bir parça yerleştiriliyor. Mısır filmleri döneminde, Mısır filmlerindeki bütün şarkıların sözlerinin tekrar yazıldığı, bizdeki bestecilere besteletilip, tekrar bizdeki Türk şarkıcılar tarafından seslendirildiğini biliyoruz. Bunları hep filmlerin bir yerlileştirilmesi çabası olarak görüyorum. Ben bu yerlileştirmeyi öne sürmeye çalışıyorum, ki dublaj yaparken bile filmi çekerken de bize benzetmeye çalışacaktır. O zaman orada sorun filmin ne kadar benzetilebilmiş veya ne kadar benzetilememiş olması sorunudur, ama benzetme olayını saptamak ve altını çizmek gerekiyor. Bunu önemsemezsek o zaman bunları taklit, kişiliksiz, yoz diye atmak haklılık kazanır, ama bize benziyor ise o zaman olayın farklı boyutları da vardır. Nasıl benzetmiş, neyi nasıl çevirmiş, niye çevirmiş; bu benzetmenin mantığı bizim insanımızın, seyircimizin, üreticimizin kafasından geçen şeyleri anlamak bakımından bize kaynak oluşturacaktır. Tabii bu ara dönemde Mısır filmlerinin gelmesi, sonradan Yeşilçam'ı da çok belirleyecektir. Melodram -şarkılı duygusal filmler- o dönem çok iş yapıyorlar, halk tarafından çok iyi karşılanıyorlardı. Yani Mısır filmleri melodram ağırlıklıysa, Türk seyircisi melodramla bir bütünlük kurabildiyse, özdeşleşebildiyse ve bizim buradaki dublajcılar da şarkılarıyla filmleri iyice yerlileştirdiyse, bunun nedeni Mısır filmlerinin Türkiye'de olasılıkla Türk filmi gibi algılanıyor olmasıydı. Dolayısıyla melodrama eğilimli bir seyircinin sinemaya alışması ve onunla bütünleşmesi de sözkonusudu.

1950'lilerde Mısır filmleri gittikten sonra yerine gelen Hint filmleri de gene melodram ağırlıklı çalışmalardı. Onun için Yeşilçam'ın genelinde melodramın ağırlığı var idiyse, bunlar hep iç içe geçen, birbirini tamamlayan, neden sonuçları birbirinden bulan gelişmeler, oluşumlardır."[1] Bunlara ek olarak seans sayısını, özellikle seyircinin daha çok geldiği haftasonunda bir artırmak için süresinden kısmak, yabancı filmlerden özellikle savaş sahnelerinin çekimlerinden, parçalar alıp yerli filmde kullanmak, Türkiye'de Teksas'ın Westernlerini bir furya haline getirmek, tutan her filmin izleyicisi bitene kadar seri halde çevirmek, sıradan yabancı oyuncuları star diye oynatmak, sinema dilini belli şemaları oluşacak derecede basitleştirmek, seslendirme yapan oyuncunun şaşırtıcı derecede geniş yorumlama yetkileri, genelde tutucu-muhafazakar bir ahlaka sahip olmak gibi.... Bunlar bir anlamda 1939 sonrasında yavaş yavaş yaygınlaştı. Ve artık bir daha sanat sineması ve Avrupa sineması ve üçüncü dünyanın siyasal sineması hiç bir zaman egemen hale gelmedi. Melodram ağırlıklı yapı ile Hollywood'un ikinci sınıf filmleri onyıllar boyunca perdelerimizi işgal etti. Yeşilçam'la birlikte sinemamızda Türkiye'deki sosyo-demografik değişimlerle birlikte "Kırsal Dönemi" ya da "Türk Sinemasının Yeşilçam Dönemi" başladı. Dolayısıyla bu filmlerdeki ideal-ler de değişti; aydın düşmanlığı genel bir hal aldı, modern tıbbın bu filmlerde büründüğü garip şekiller, özellikle kentli gençlerin ve sanatçıların olumsuz karakterlere dönüşmesi... Sinemamız bir sektör olarak gerçekten garip başarılar elde etti, sinema sanatı ve kültür ise kaybedenler arasında yer aldı. Sinemamızın bu tavırlarının aydınlarımızdaki yansıması da bu sinemayı küçümsemek, eleştirmek oldu. Başlangıçta yapımcıların adreslerinin bulunduğu sokak olan Yeşilçam bir tür hayata bakış tarzının, bir tür filmin nitelenmesi haline geldi ve giderek kavramlaştı.

1 Engin Ayça, **Görüntü**, sayı 2, s 45.

TURGUT KUT

Seks Filmleri Döneminde Sinema-Duvar Edebiyatı

Tak Fişi Bitir İşi, Dam Budalası, Yakalarsam Severim

Yıl 1960, Beyoğlu Atlas Sineması'ndayız... Beyazperdede izlediğimiz daracık elbiseli sarışın genç kadın yürür de yürür... Salına salına, kırıta kırıta... Erkekler de aç gözlerle dönüp dönüp bakarlar. Kamera sarışın ve şuh kadının kalçalarına yiyecekmiş gibi bakan erkekleri izler. Sonra da erkeklerin birinin yüzünde durur ve adamın, sarışın kadının arkasından bağırdığını duyarız: "İyi muuuuuzz!.."

Aynı anda sesler yalnızca perdeden değil, koro halinde arkalardan balkonda oturan seyircilerden gelmeye başlar: "İyi muuuuzzz!.."

Çünkü kadının dar elbisesinin sımsıkı sardığı kalçaları, yakın plan bir çekimle koskoca perdeyi kaplamıştır. Perdedeki kadın Gönül Yazar, filmin ismi de Hulki Saner'in yönettiği *Taş Bebek*'tir.

İşte 1960'lı yılların seyircisi, bu tür görüntülerle öpüşme sahnelerinde "iyi muuuzz" naralarıyla, ıslıklarla deşarj olabiliyordu. Film isimleri gibi, filmin içinde kullanılan diyaloglar da dönemin modasına göre biçim değiştirebiliyorlardı. Örneğin 1960'tan önceki polisiye filmlerde bitirim ağzıyla kullanılan "ayıp sallama abla", "hop dedik" ve "çuvalın kaça" gibi diyaloglar argo edebiyatının ürünleriyse, "iyi muuuzz" ıslıkları da lumpence bir boşalımın ifadesiydi herhalde. Ve bu sokak kültürünün diyalogları filmlerin içlerinden çıkarak önce seks avantürleriyle, sonra da seks komedileri salgınıyla film afişlerinin tepelerine gelip oturacaktı: *Parçala Behçet* ve *Yırt Kâzım*...

Ama film afişlerindeki bu isim karmaşası özellikle de 1974-1979 yılları arasında birtakım "cinsel göndermeler"le tıpkı bir "hela duvarı edebiyatı"na dönüşecekti. Ve hiçbir ülke sinemasında film isimleri böylesine iğrençleşmeyecekti. İşte seks filmleri döneminden bir demet sinema-duvar edebiyatı. Hepsi de seçmece:

Ah Deme Oh De, Ah Ne Adem Dilli Badem, Ayıkla Beni Hüsnü, Bana Beş Avrat Yetmez, Beş Dakikada Beşiktaş, Ben Armutu Dişlerim, Çalkala Yavrum Çalkala, Dam Budalası, Fırçana Bayıldım Boyacı, Hababam Git Hababam Gel, Hasan Almaz Basan Alır, Horoz Gibi Maşallah, İşte Kapı İşte Sapı, Kartal Pendik Gittik Geldik, Kokla Beni Melahat, Oh De Yavrum Oh De, Şipşak Basarım, Şeftalisi Ala Benziyor, Tak Fişi Bitir İşi, Vur Tatlım, Vur Davulla Tokmağı, Ye Beni Mahmut, Şehvet Kurbanı Şevket.

Bu dönemde eskilerin "cadde-i kebir" dedikleri İstiklal Caddesi ve yöresindeki sinema salonları bu tür filmlerin afişlerinden geçilmez hale gelmişti. O yıllarda ülkede bir hükümet bunalımı vardı. Yabancı film ithalcileri de bir türlü sona ermeyen, uzlaşma sağlanmayan siyasal bunalımdan yararlanarak Alman ve İtalyan kaynaklı sıradan filmleri *Hep Bakire mi Kalacaksın, Aşkın 69 Çeşidi* ve *Toplu Sevişme* gibi uyduruk isimlerle gösterime sokunca ipin ucu iyice kaçar. Yerlicilerle dışalımcı, yani ithalci filmler arasında kıyasıya bir yarış başlar. Elbette ilginç isimler bulma ve uydurma konusunda bizim yerliciler hep öndedir. Üstelik daha gözü kara, daha cesurdurlar.

Lumpen bir kültürü oluşturan bizim film isimlerine şöyle bir baktığımızda neler yaptığını, ne demek istediklerini kolayca görürüz. İlk bakışta ucuz ve adice görülen

bu isimler gerçekte hınzır bir zekâ düzeyinin esprileridir. Şimdi seyirciyi, kelime ve cümleler aracılığıyla birtakım düşleresürükleyen çeşitli cinsel göndermelerin neleri hatırlattığına bakalım.

Diyelim ki *Dam Budalası* adlı filmin afişinden "D" harfini çıkarıp atınız? Bir başka örnek: *Yakalarsam Severim*'in ikinci kelimesindeki birinci "e"yi "i" ile, "v"yi de "k" ile değiştirirseniz nasıl okuyacaksınız?

Bırakın bilmece çözer gibi harf değiştirmeleri ve yerlerine başka harfi koymayı, *Kartal Pendik Gittik Geldik*'le *Hababam Git Hababam Gel*, kaba biçimiyle bir cinsel eylemi gözlerimizin önüne getirmeyecek mi? Uzun uzun bilmece çözmeye gerek var mı ki?

Ne incelikli bir güldürüye, ne de bir kara mizah türü içine alabilmesi mümkün olmayan bu filmik esprilere "sapıklık edebiyatının sinemaya yansıması" diyebiliriz.

Bu göndermeli esprilerin, yalnızca film afişlerinde değil hemen hemen tüm seks filmi fragmanlarında da bolca yer aldığına dönemin seyircileri tanıktır. Seks filmleri yapımcılarının amacı bu türe meraklı seyirciyi "gelecek programlar" aracılığıyla önceden tuzağa düşürmektir.

Bu fragmanlar ve film isimleri ünlü edebiyatçımız Bekir Yıldız'ın bir öyküsüne de konu olmuştur. Daha doğrusu bir anıya. Özellikle de seks filmleri seyircisini merak ettiği için gittiği bir sinemada fragmanla ilgili izlenimlerini şöyle dile getirir:

"Gelecek filmin ismi: *Hasan Almaz Basan Alır*... Başka bir film daha... Bir kadın eteğini kaldırıyor. Fragmanda bir ses: 'Güzel mi bacaklar?' Sinemada ıslıklar: 'Biraz daha aç'. Küloduna kadar sıyırıyor eteklerini. Aynı ses: 'Nasılmış?' Islıklar. 'Çıkarsın mı donunu?' ... 'Çıkarsın'. Gelecek hafta sinemamızda. Getirmesi bizden görmesi sizden."

İşte "erkeklerin parçaladığı" ve "kadınların yırtıldığı" bu dönem; filmleriyle, fragmanlarıyla 1980 yılında son bulur. Sinema-duvar-edebiyatı yetkililer tarafından "zaptırapt"a alınınca edepsiz söylemler *Öğret de Gel* gibi film isimleriyle değiştirilerek daha "edepli" duruma getirilir! Artık fragmanlardaki "tokmakla beni tokmaklayayım seni" cinsinden diyaloglara rastlanmaz.

1960'lı yılların "iyi muuuzz" ve "ye onu ye" anlayışından Türk sineması 1970'lere nasıl gelmiş görüyorsunuz.

Film isimlerinin birbiri ardına sinema-duvar edebiyatına dönüştüğü yıllarda bu yozlaşma yalnızca "seks avantürleri" ya da "seks komedileri" için geçerli değildi. Bu türün dışında yer alan ve masum gibi görünen bağımsız güldürü tarzındaki filmlerde de garip isimlerle seyirci karşısına çıkıyordu. O yıllarda sansür kurulunda görev yapan Alim Şerif Onaran bir söyleşide bakın ne diyordu:

"Çok iyi hatırlıyorum, denetime takılan filmlerden birinin adı *Hüseyin Baradan Fırladı Aradan*'dı. Hüseyin Baradan kimdir, nereden fırlıyor? Filmin bu isimle çıkmasına izin vermedik. Bir de Öztürk Serengil'in bir filmi vardı: *Şepkemin Altındayım*. Türkçe'nin yozlaştırıldığı düşüncesindeydim. Ben, şahsen filmin bu isimle oynamasına karşıydım, ama komisyondaki diğer üyeler ciddiye alınmaması gerektiğini savundular. Film de öyle oynadı."*

İsmi nedeniyle denetime takılan *Hüseyin Baradan Fırladı Aradan* daha sonra *Hüseyin Baradan Çekilin Aradan* adıyla gösterime giriyordu.

Eğer 1992 yılının sonlarında kentin reklam panolarına asılmış dev bilboardlarda, sarışın güzel bir kadın "beni yemeye devam edin" diyorsa korkulacak bir şey yoktur. Çünkü o güzel sarışın, yalnızca ithal malı pirincin reklamını yapıyordur; seks filmleri dönemindeki *Ye Beni Mahmut*'un değil...

Kaynak: Agâh Özgüç, *Türk Sinemasında Cinselliğin Tarihi*, Parantez Yayınları, s. 312-315, İstanbul 2000.

Gündemdeki

Dört Toplantıdan İzlenimler

TARİH

ORHAN KOLOĞLU

Türk Tarih Kurumu'nun 14. Kongresi

Uluslararası tarih kongreleri açısından zengin bir dönem yaşayan 2002 yılında geçmişimiz açısından çok önemli toplantılardan biri de 9-13 Eylül 2002 tarihleri arasında Ankara'da düzenlenen Türk Tarih Kurumu'nun 14. Kongresi oldu. İlki 1932'de yapılmış olduğuna göre 70. yılını dolduran bir devamlılık bahis konusuydu. Yerli ve yabancı 300'den fazla bilim adamının bildirileriyle katıldıkları toplantıda sunulan tebliğlerin yüzde elliden fazlası Osmanlı tarihi ile ilgiliydi. Türkiye Cumhuriyeti tarihine ait yüzde 15 ve Orta Asya ve Kafkas tarihine ait yüzde 10 katkı bulunuyordu. Geri kalanı Göktürkler, Selçuklu ve Beylikler, Eski Anadolu Uygarlıkları arasında paylaşılmıştı. Bu yapısıyla CIEPO'ya nazaran daha kolay yararlanılır bir yapısı bulunduğu söylenebilir.

Bütün bölümlerde çok değerli ve yararlı bildiriler vardı. Ancak asıl dikkati çeken, şimdiye kadar genellikle Atatürk'ün ölümü ya da İkinci Dünya Savaşı öncesini sınır sayan bir anlayışın bolca aşılmış olmasıdır. Bu çerçevede sunulan bildiriler arasında şunları sayabiliriz: Mareşal Fevzi Çakmak'ın 1950'deki ölümü üzerine İngiltere ve Amerika'da yapılan yorumlar - 1959'da ölen Ali Mehmet Mollazade'nin faaliyetleri - Avrupa Birliği sorunu - 1980-90'lı yıllarda Türkiye'de politika - 1939-1946 CHP'de müstakil grup - Türk-İsrail ilişkilerinin kuruluşu 1948-53 - Türkiye'nin İkinci Dünya Savaşı'na katılışı - Tarihin sinemalaştırılması - 1994'te yapılan Tarih Öğretimi ve Ders Kitapları Kongresi'nin rolü.

Özellikle eski Sosyalist Blok içindeki devletlerin -bu sütunlarda birkaç kez belirttiğim- yakın geçmişle hesaplaşmaktaki sıkıntıları devam ederken, bizim bu kısıtlamayı Türk Tarih Kurumu gibi resmî niteliği bulunan bir kurum aracılığıyla aşma adımları atmamızı olumlu karşılamak gerekiyor.

19. CIEPO Kongresi

İlk adımı 1972'de Bursa'da düzenlenen kongre ile atılan CIEPO'nun (Comité International d'Etudes Pré-Ottomanes et Ottomanes = Osmanlı Öncesi ve Osmanlı Araştırmaları Uluslararası Komitesi) toplantılarının 8-12 Temmuz tarihleri arasında Londra'da yapıldı. Organizasyonu LSE (The London School of Economics and Political Science) üstlenmişti. Programa 91'i Türk (86'sı Türkiye'den, beşi Batı ülkeleri üniversitelerinde çalışan Türkler) 78'i yabancı, 164 bilim adamı dahil edilmişti. Her zamanki gibi gelmeyenler de oldu. Yabancı katılımcıların 23 ayrı ülkeden olması bu alana dünyada da yaygın bir ilginin bulunduğunu kanıtlıyordu. Yabancı katılımında sayı itibariyle Amerika, İngiltere, İsrail, Almanya, Fransa, Rusya, Avusturya, Japonya birden fazla akademisyenle temsil edilmişlerdi. Diğerleri birer temsilciye sahipti.

Bildirilerin konulara göre sınıflandırılması geniş bir yelpaze oluşmasına yol açtı; Osmanlı öncesinin pek sınırlı olmasına karşılık bütün ağırlık Osmanlı'nın 600 yılı aşan dönemine verilmişti. Başlıkları şöylece sıralayabiliriz:

Yerel yönetimler - Uluslararası ilişkiler - Bilim tarihi - Tarih yazarlığı - Ekonomi kurumları - Kent ve bölge tarihleri - Ekonomik koşullar - Demiryolları ve telgraf - Vakıflar - Siyasal kurumlar - Sanat tarihi - Kadı sicilleri - Ulema ve dini kurumlar - Mali sistem - 16. yüzyılda edebiyat - Eğitim - Şehir planlaması - Sufizm - Nüfus sayısı ve aile yapısı - İngiliz edebiyatında Türk imajı - Suriye'de Osmanlı dönemi - İş tarihi - Vergi sistemi - Kültürel gelişme - Doğu sorunu çerçevesinde Dürzü ayaklanma-

sı ve Arap basını - Osmanlı-Avrupa kültürel alışverişi - 19. yüzyılda edebiyat - Tıp tarihi ve edebiyatı - Mısır - Osmanlı-İngiliz ilişkileri - Millet sistemi - İdeoloji ve modernleşme - Para tarihi - Uluslararası yasalar ve diplomasi - İzmir'de yabancılar - Ticaret.

Osmanlı'yla ilgili araştırma bekleyen konuların çokluğu bu büyük çeşitliliği gerektiriyor olabilir. Ayrıca sanırız, Türkiye'nin değişik yerlerinde yaşayan ve sınırlı kaynaklara ulaşabilen araştırıcıların dışlanmaması açısından da böyle bir çeşitlilik zorunlu oluyor. Ancak en azından bildirilerin dört ya da beşte birini bir ana tema üzerinde toplamanın yararı olacağı da bir gerçek. Aşırı ayrıntı bazı toplantılarda gündeme gelen tartışmaların daha geniş çapta ele alınıp değerlendirilmesini engelliyor. Örneğin Osmanlı'yı aşırı idealize etme eğilimlerine rastlandığı gibi, Osmanlı içindeki küçük grupları -Bâbıâli'nin Orta Avrupa'dan Yemen'e, Cezayir'den Kafkaslar'a kadarki bölgeleri aynı anda düşünmesi gerektiği unutularak- olayların merkezine oturtma çabaları da görüldü. Ekonomistler arasındaki tartışmalarda Süreyya Faruki ve Engin Cezar'ı da çileden çıkaran tezlerin ortaya atıldığını işittik. Tartışma hiç şüphesiz gerçeğe ulaşmak için yararlı bir şeydir ama, çok dağınık bir program içinde çok sınırlı kadrolar arasında kalınca beklenen olmuyor.

•

İstanbul Üniversitesi Tarih Araştırma Merkezi Semineri

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Araştırma Merkezi ile İstanbul Esnaf ve Sanatkârlar Odaları Birliği'nin ortaklaşa düzenlediği "Osmanlı Öncesi ile Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemlerinde Esnaf ve Ekonomi" konulu seminer 9-10 Mayıs 2002 tarihlerinde yapıldı. Her şeyden önce böyle bir işbirliğinin gerçekleştirilmesi, bilimsel çalışmaların içine kapanık nitelikten çıkması anlamını taşıdığından önem taşıyordu.

Elliden fazla uzman ve araştırmacının bildirileri sunarak katıldığı seminerde tek yabancı olarak Japon Profesör Suzuki bulunuyordu. Avrupa'ya büyük atılımını sağlayan sermaye birikimi ve serbest piyasa düzeninin karşısında Osmanlı ekonomik yapısı ve onun devindirici gücü olan esnaf kurumlarının işlenmesi, geçmişimizin daha sağlıklı değerlendirilmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Osmanlı öncesi durumu ve Ahilik de dahil yapılanmayı yansıtan bildirilerle başlayan seminerde konuyu bugünkü duruma kadar getiren bildiriler vardı. Sonuçta Merkez Müdürü İlhan Şahin, Mehmet Genç, İdris Bostan ve Odalar Birliği Ahilik Kültürü Danışmanı Sadık Göksu'nun katılımıyla yapılan değerlendirmeler konulara eleştirel bir açıdan bakılmasını da sağladı. Bu suretle askerî/siyasî tarihçiliğimizin gerisinde kaldığı bilinen ekonomi tarihçiliğine yeni bir ivme kazandırılmış oldu.

Türk-Arnavut Beraberliği Semineri

Rumeli Türkleri Kültür ve Dayanışma Vakfı ile Arnavutluk Tarih Enstitüsü ve Arnavutluk-Türkiye Dostluk Derneği'nin işbirliğiyle 27 Eylül 2002'de Tiran'da "Tarih boyunca Türk-Arnavut Beraberliği" semineri düzenlendi. Türk Tarih Kurumu'nun da katkısı vardı. Arnavutluk'un uzun zamandır siyasal bir kriz içinde bulunması ancak Türkiye'nin de ihmalinin sonucu olarak geciken buluşmayı gerçekleştiren Rumeli Derneği'nin Başkanı Halit Eren'i ve Dostluk Derneği'nin Başkanı Gazmend Shpuza'yı kutlamak gerekiyor.

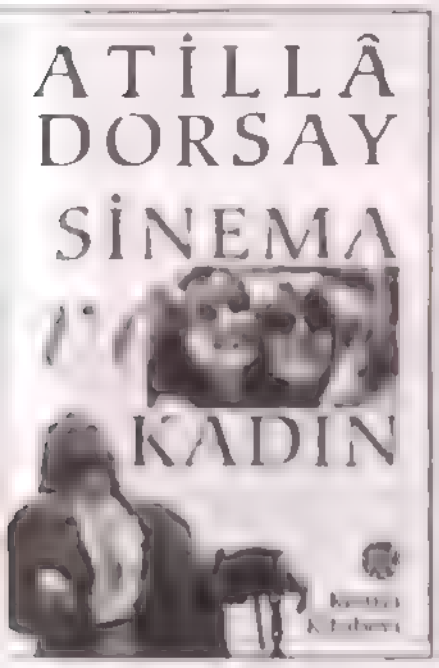
Gelecek yıl çok daha kapsamlı olarak yine Tiran'da düzenlenecek ve Balkanlar'ı da kapsayacak olan kongre için bir hazırlık niteliğindeki seminerde, altı yüz yılı aşan bir birlikteliğin ana hatları ortaya kondu. Sunulan bildirilerin konuları şöyleydi:

"Tarihte Türk-Arnavut ilişkilerine genel bakış", "Arnavut kökenli Osmanlı ulemasının müşterek kültüre katkısı", "Arnavut asıllı sadrazamlar", "Arnavutların Jöntürklerle ilişkileri", "İşkodra'dan Buşatlı vezirlerin elyazıları koleksiyonu", "Osmanlılar döneminde Arnavut şehirlerinin siyasî ve ticarî önemi", "Fermanların içeriği, üslubu ve kültürü", "Osmanlı devrinde Arnavut şehri örneği Berat", "Türkçe'den Arnavutça'ya girmiş sözcükler", "Dil ve kültür alanındaki etkileşimde Şemseddin Sami", "Arnavut halk giysilerinde oryantal etkiler."

KİTAP DAĞARCIĞI

Sinema Üzerine...

ORHAN KOLOĞLU



Sinema ve Kadın

ATİLLA DORSAY

İstanbul, 2000, Remzi Kitabevi, s.227,
ISBN 975-14-0764-8

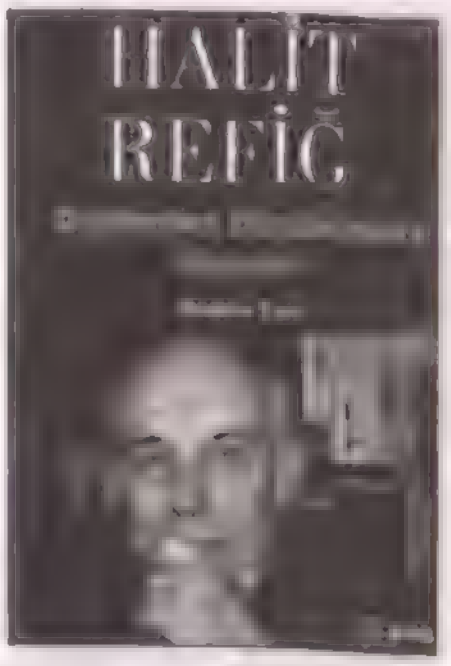
Yazar sinemanın "bize gizemli, uzak, bilinçaltımızda son derece zevk ve keyif vaat eden her şeyle bütünleşir" bir araç olduğunu belirttikten sonra ekliyor: "Yani tıpkı başka bir alan gibi: Cinsellik ya da seks dediğimiz şey gibi." Böyle bir yaklaşımla bütün dünyada çekilmiş ve kadın ağırlıklı olan 150'den fazla filmi, yarım ya da birer sayfalık metinlerle tanıtıyor. Bunlann bazı gruplar altında birleştirildiğini de anımsatmalıyız. Kitabın son 72 sayfası Türk sinemasında cinsellik konusuna ayrılmış.

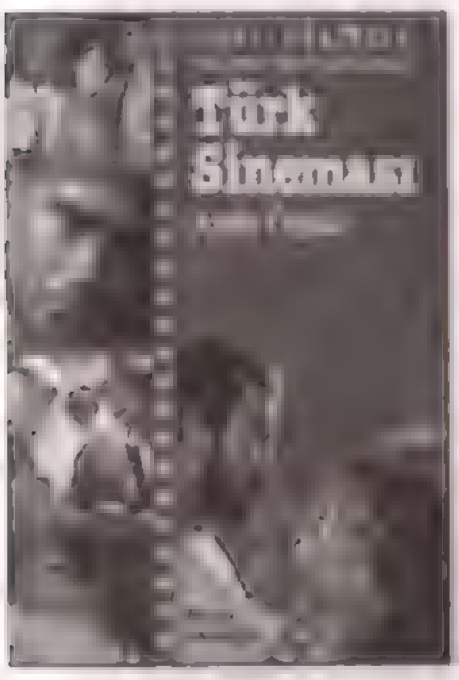
Halit Refiğ Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler

İBRAHİM TÜRK

İstanbul, 2001, Kabalcı Yay., s.551,
ISBN 975-8240-41-2

Türk film yöneticileri arasında öncelikli bir yere sahip olan ve sadece film yapmakla yetinmeyip bu mesleğin ilke tartışmaları içinde aktif olarak yer alan Halit Refiğ ile yapılmış söyleşiierin toplamını içeren bir eser. Bir yaşam öyküsü akıcılığında değil, yazarın sürekli sorularıyla durmadan canlılığı yenilenen bir ortamda sanatçının verdiği yanıtlar birbirini izliyor. Bu niteliğiyle kitap, ileride sinemacılığımızın geçirdiği aşamaları araştırmaya yöneteceklere önemli bir kaynak oluşturuyor.





100 Filmde Başlangıcından Günümüze Türk Sineması

AGÂH ÖZGÜÇ

Ankara, 1993, Bilgi Yay., s.159,
ISBN 975-494-360-5

İlk Türk filminin yapıldığı 1914'ten 1992'ye kadar geçen süredeki en iyi yüz Türk filmini tanıtma amaçlı bir çalışma. Eserin başlangıçtaki yansı, Türk filmciliğinin gelişme sürecini anlatmaya ayrılmış. Dönemlere ayırarak bu gelişmeyi işlerken yazar seks ağırlıklı alandan İslâmî nitelikli olana kadar hepsini kısaca ele alıyor. Günümüzde eski dönemlerdeki gibi şaşırtıcı boyutlara ulaşan çok sayıda film çevrilmemesine dikkati çeken yazar "daha iddialı arayışlar" dönemine girildiğini belirtiyor. 100 film kısa notlar halinde tanıtılıyor.

Fantastik Türk Sineması

GIOVANNI SCOGNAMİLLO-
METİN DEMİRHAN

İstanbul, 1999, Kabalcı Yay., s.412,
ISBN 975-8240 20-X

Yazarlar kitaplarını şöyle sunuyorlar: "Fantastik Türk Sineması'nın en büyük özelliği en kenarda köşede kalmış, fazla ilgi gösterilmemiş; hep hasıraltı edilmiş karanlık (!) bir döneme ışık tutmasıdır. İki üç günde çekilmiş, dar bütçeli, teknik olanaksızlıklar yüzünden kimi zaman 'absürd' kimi zaman 'trajik' sonuçlan olan filmlerdir bunlar. (...) Çoğu televizyonlarda artık yalnızca zaman doldurmak için oynatılsa da, dünyanın her tarafında meraklılann ilgisini çekmiş, antolojilere alınmış, festivallerde gösterilmişlerdir." 400 resim içeren eserde 242 film hakkında bilgi verilmektedir.

Türk Sinema Tarihi

GIOVANNI SCOGNAMILLO

İstanbul, 1998 (genişletilmiş yeni baskı), Kabalcı Yay., s.563, ISBN 975-7942-85-5

Sinematografın 19. yüzyılın son yıllarında Türkiye topraklarında bazı seçilmişler için belirmesinden (1896) başlayıp 1997'ye kadarki dönemi ele alan, yani ülkemizdeki ilk yüz yılını irdeleyen bir eser. Bu konuda bilinen bütün yayınları içeren kaynakçası ve 321 resmi ile araştırmacılar için bir temel başvuru kitabı niteliğini taşıyor. Yazar sinema tarihimizi üçe ayırıyor: 1896-1959 hazırlık dönemi; 1960-1986 siyasal ve toplumsal çalkantıların sineması; 1987-1997 entelektüel filmlerin, yani 'Türk sineması diriliyor mu?' sorusunun gündeme geldiği dönem.

Politik Kamera

MICHAEL RYAN-DOUGLAS KELLNER

Çeviren: Elif Özsayar

İstanbul, 1997, Ayrıntı Yay, s.474, ISBN 975-539-163-0

Amerikan toplumunun dünyayı yönlendirme aracı olarak kullandığı film sanayiinin, altmışlı yılların sonlarından seksenlerin ortalarına kadar, kendi iç yapısının değişmesi çerçevesindeki farklılaşmasını eleştirel olarak ele alan bir eser. İkinci başlığındaki "Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası" kaydı, film tekniğinden ziyade siyasal bir yaklaşımın bahis konusu olduğunu gösteriyor. Hatta yazarlar bunu sağa kayıştan sola doğru yönlenme olarak da ifade ediyorlar.

Sinema Kuramları

J. DUDLEY ANDREW

Çeviren: İbrahim Şener

İstanbul, 2000, İzdüşüm Yay., s.292, ISBN 975-8408-16-X

Film yapımında görünümlerin niteliğini belirlemek için pratik ve teorik açıdan neler yapılması gerektiğini değişik uzmanlara dayanarak yansıtan bir eser. Üç bölümden oluşuyor: Biçimci Gelenek (Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim, Sergei Eisenstein, Bela Balazs); Gerçekçi Film Kuramı (Siegfried Kracauer, André Bazin); Çağdaş Fransız Film Kuramı (Jean Mitry, Christian Metz ve sinema göstergebilimi; Fenomenoloji Savaşımı: Amédée Ayfree ve Henri Agel).

Sinemada Kadın Olmak

SEMİRE RUKEN ÖZTÜRK

İstanbul, 2000, Alan Yay., s.276, ISBN 975-7414-76-X

İkinci başlığında 'Sanat Filmlerinde Kadın İmgeleri' kaydını taşıyan eser özellikle sanat filmi ile popüler film arasındaki farkı vurgulamakla başlıyor. Dünya film sanayiinde kadının kullanılışını feminist ve anti-feminist akımlar arasındaki çekişmeler çerçevesinde yansıtırken ünlü bazı film ve yönetmenlerin örneklerinden de yararlanıyor. Bunlar arasında Michelangelo Antonioni'nin l'Eclisse'i, Jane Campion'un The Piano'su, Marleen Gorris'in Antonia'sı, Ingmar Bergman'ın Viksningar och Rop'u, Françols Truffaut'nun Jules et Jim'i var.

KİTABİYAT

Bir Tarihçinin Gözünden Sinema

HAKAN ERKILIÇ

Film resmî tarihin karşısında bilinçlenmeye yardımcı olduğu ölçüde, tarihin bir edimcisi haline gelebilir.

Tarihi olaylara ait belleğimizdeki birçok görüntü ve imge, sinema ve televizyon yoluyla oluşmuştur. Roma devri gladyatörlerine, Kleopatra'ya, Fransız Devrimi'ne, dünya savaşlarına, Ekim Devrimi'ne ve benzerlerine ait imgeleri bize sinema sunmuş; bazı düşünce ve ideolojileri aktarmıştır. Sinemadaki Hollywood hegemonyasından dolayı - belki de kendi coğrafyamızdaki tarihten daha çok - Amerikan İç Savaşı, JFK olayı, Vietnam Savaşı hakkında veriye sahip olmuşuzdur. Kurmaca bir sanat yapıtı ile bilimsel bir disiplinin, geçmişin büyük olayları, yıkımları, savaşları, aşkları, kahramanları ve benzerlerinin "öyküleme"sinde çakışmaları kaçınılmazdır. Sinema ile tarih öylesine yakınlaşmışlardır ki ülkemizde tematik bir film festivali de yapılmaya başlamıştır: Sinema-Tarih Buluşması...

Sinema-tarih buluşmasının kuramsal temellerini, Annales Okulu geleneğinden Marc Ferro'nun *Sinema ve Tarih* adlı kitabında bulabiliriz. Kitap, Ferro'nun sinema-tarih ilişkisi üzerine yazdığı makaleler toplamından oluşuyor. Ferro, tarihçinin "görüntüye nasıl atıfta bulunabileceği" sorusunun yanıtını arayarak toplumun karşı çözümlemesini yapan bir sinemanın tarihin edimcisi olabileceğini saptıyor.

Sinema-tarih ilişkisini Ferro iki eksende toplar: Filmin tarihsel okunuşu ve tarihin sinematografik okunuşu. Tarihçi, kurmaca bir anlatıya, sansürden ve üretim süreçlerinden geçmiş bir görüntüye, rüya fabrikasının ürünü bir filme nasıl güvenebilir? "Sinema gerçekten de hangi gerçeklerin görüntüsüdür?"[1] Ferro, filmde seçmeye, bir araya getirmeye, yerine göre kullanıma dikkat çeker; bir yüceltme, doğrulama ya da yalanlama aramadan, "görüntü"den hareket ederek filmi "kendini üreten dünyaya ortak" eder. Ferro'nun varsayımı şudur: "Film gerçeğin görüntüsü olsun ya da olmasın, ister belge ya da kurmaca olsun, isterse gerçek ya da tümden düşsel entrika olsun Tarih'tir; postulamız da şu; cereyan etmemiş olan şey (ve neden olmasın, aynı şekilde cereyan etmiş şey), insanın inançları, niyetleri, imgeseli en az Tarih kadar tarihtir".[2]

Marc Ferro

Sinema ve Tarih

Çevirenler: Turhan Ilgaz, Hülya Tufan

Kesit Yayıncılık, İstanbul 1995, 239 sayfa.

Tarihin, tarih ve gerçeklikle ilişkisini imgeselde yeniden kuran Ferro, bu konuda kimi yaratıcı ve düşünürden daha radikal ve cesurdur. Onun bu cesareti dünyayı anlama ve anlamlı kılmada bize yeni kapılar açmaktadır.

Ferro, filmleri yalnızca bir sanat yapıtı olarak ele almaz. Sinematografik özelliklerinden öte anlamlar taşıyan bir "görüntü-nesne" ürünü olarak görür. Film kesitlerini, temaları, anlatı yapısını, dekorları çözümlemekle yetinmez.

1 Marc Ferro, **Sinema ve Tarih**, s.31.

2 A.g.e., s.32.

Vsevold Pudovkin'in 1926 yılında çektiği Ana filminden bir kare. (Kaynak: Marc Ferro, Sinema ve Tarih, Kesit Yayıncılık, 1995)

Konunun gerektirdiği farklı sosyal disiplinlere başvurur. Yaratıcıyı, eleştiriyi, seyirciyi, siyasal ve kültürel ilişkileri çözümlemeye dahil eder. Böylece "yalnızca yapıtı değil, aynı zamanda da gösterdiği gerçeği anlamayı ummanın" mümkün olabileceğini söyler.

Filmlerin toplumsal ve tarihsel okumasını yapan Ferro, "toplumların geçmişinde görülür olmayan bölgelere ulaşma imkânını" bulur. Bu durum filmlerin ideoloji ile olan girift ilişkisiyle çakışır. Ferro'ya göre "sinemacılar bilinçli olsun ya da olmasınlar, herkes gibi bir davanın, bir ideolojinin hizmetindedirler. Filmlerin ideolojiyle olan uyumlulukları ya da uyumsuzluklarının saptanması, görünürün arkasındaki gizlenmişi, görünür boyunca görünmez olanı keşfetmeye yardım eder".[3] Yahudi Süss'te bir kurgu tekniği olarak zincirlemenin tarihsel durumu betimlemedeki ideolojik işlevi; Büyük Yanılgı'nın 1938'de barışçıl bir film olarak görülürken savaş sonrası 1946'da işbirlikçi olarak görülmesi; Potemkin Zırhlısı'nın Eisenstein'ın hayal gücünün ürünü olmasına karşılık 1905 devrimini efsaneleştirebilmesi; Lanetli M'de sıradan bir olayın toplumun çözemediği sorunlardan birini çözmenin bahanesi oluşu ve Hitler'le bağlantıları örneklerinde olduğu gibi filmlerden hareketle Ferro tarihe, tarihin bir dönemine bakar.

Tarihin sinematografik okunuşu tarihçiyi, kendisinin geçmişi nasıl okuduğu sorunuyla karşı karşıya bırakır. Ferro, sinemadaki tarihi (tarih-bellek, genel tarih, deneysel tarih) diğer tarih yaklaşımlarından ayırır. Bunu kurmaca tarih olarak niteler. "Durumların, konumların sahneye koydukları hedefe bağlı olarak seçilmesi; işte kimi sinemacıların çözümlemesel dehası burada kendini gösterir (...) Herşeyi imgesele, hayal gücüne borçludur; ancak bu imgeseli ortaya çıkartan enformasyondur".[4] Kurmaca tarih, deneysel tarihin sanatsal biçimidir. Dramatik, estetik bir yapıya ve enformasyon seçimi olarak da bugüne bağlıdır.

Marc Ferro, filmlerin estetik çözümlemesini yapmaz. Ancak yapıtın tarihsel dürüstlüğünün yanında bir üsluba sahip olması gerektiğine inanır. Ferro, bilgilenmek, anlamlandırabilmek için "görüntü"yü kullanır. Görüntüden hareketle tarihin eleştirel bir çözümlemesini yapar. Tarihi filmlerin, yalnızca geçmişi canlandırmaları üzerinde odaklanmaz. Onların yapıldığı döneme dair söyleyebildiklerini araştırır. Gerçeklik-temsil, yansıtma ve yaratma kuramlarını tartışmaz. Filmleri toplum ve kültürün doğrudan birer yansıtıcısı olarak görmediği açıktır. Yönteminden, filmleri, temsil edilecek öğelerin seçimi ve bunların birleştirilmesi ile inşa edilen kurgular olarak birer yansıma değil, dolayımlama olarak gördüğü ileri sürülebilir. İmgeseli tarih olarak düşünerek Ferro, film çözümlemelerini kaba temsil-gerçeklik karşılaştırmalarından kurtarmıştır.

Ferro'nun tarihin edimcisi olarak sinemayı görme isteği onu tarihin anlamı üzerinde söyleyecek sözleri olan yönetmenlere ve onların filmlerine yöneltir (Visconti, Clair, Eisenstein, Godard, Tarkovsky, Chaplin, Ousmane ...). Tarihin çoğu zaman tarihten ancak ve yalnızca yönetenlerin iktidarının meşrulaştırdığı şeyi alıp sakladığı gerçeğinin farkında olan bir tarihçinin, tarih üzerine iddiası olan yönetmenleri çalışması kendi içinde tutarlı bir yaklaşımdır. Ancak popüler/tecimsel sinemanın geniş seyirci kitleleri ile kurduğu bağ ve tarih üzerine yaptığı filmlerin oranı düşünüldüğünde, bu filmlerin de incelemeye alınması gerektiği ortadadır.

Hem sinema yaratıcılarına hem de tarihçilere yeni açılımlar sağlayan, sinema ve televizyonun bizim tarih görümüzü dönüştürüp dönüştürmediği üzerine ufuk açıcı yanıtlar getiren *Sinema ve Tarih*'in yeni baskısının yapılmasını umalım.

Andrei Tarkovski'nin yönetmenliğini yapığı Andrei Rublev filminden bir sahne (1966).

3 A.g.e., s.34.

4 A.g.e., s.185.

fest TRAVEL

"Köşe Bucak İstanbul" Gezilerimiz 12 yıldır Sürüyor

tarih ve toplum
aylık ansiklopedik dergi

9 Kasım 2002 Cumartesi
ORTAKÖY'DEN SADBERK HANIM MÜZESİ'NE KIYI KIYI BOĞAZ
Öğretim Görevlisi SEZAİ GÜLŞEN

•

10 Kasım 2002 Pazar
FLORYA-YARIMBURGAZ MAĞARALARI
TURGAY TUNA

•

10 Kasım 2002 Pazar
İSTANBUL'DA BİZANS MANASTIRLARI
Sanat Tarihçisi HALUK ÇETİNKAYA

•

16 Kasım 2002 Cumartesi
İSTANBUL'DA MİMAR SİNAN YAPILARI - I
Sanat Tarihçisi Dr. DENİZ ESEMENLİ

17 Kasım 2002 Pazar
GEÇMİŞTEN BUGÜNE ADIM ADIM BABIALİ
FAHRİ ARAL

•

17 Kasım 2002 Pazar
AYASTEFANOS'TAN YEŞİLKÖY'E
TURGAY TUNA

•

23 Kasım 2002 Cumartesi
İSTANBUL'DA MİMAR SİNAN YAPILARI – II
Sanat Tarihçisi Dr. DENİZ ESEMENLİ

•

23 Kasım 2002 Cumartesi
İSTANBUL'DAKİ MISIR İZLERİ
Mısır Tarihi Uzmanı TURGAY TUNA

24 Kasım 2002 Pazar
KARİYE MÜZESİ, TEKFUR SARAYI'NDAN FETHİYE CAMİSİ'NE BİZANS-OSMANLI YAPILARI
Profesyonel Rehber DENİZ YALAV

•

30 Kasım 2002 Cumartesi
SURLAR – KAPILAR
Sanat Tarihçisi
HAYRİ FEHMİ YILMAZ

BAŞVURULAR İÇİN
Tel: (0212) 216 10 36 • Faks: (0212) 216 10 30 • e-mail: fest@festtravel.com

tarih ve toplum
aylık ansiklopedik dergi

KÜLTÜR GEZİLERİ Kasım 2002

10 Kasım 2002
Farklı Bir Bakışla MUSTAFA KEMAL VE İZMİR
Öğr. Gör. Arkeolog ŞÜKRÜ TÜL

•

17 Kasım 2002
İZMİR PANAROMASI-1
Bayraklı-Bornova-Asansör-Göztepe-İnciraltı
Öğr. Gör. Arkeolog ŞÜKRÜ TÜL

•

22 Kasım 2002
İZMİR MÜZELERİ
Arkeoloji, Etnografya, Doğa Tarihi
Öğr. Gör. AHMET UHRİ
Öğr. Gör. MEHMET KAHYAOĞLU

•

23 Kasım 2002
ESKİ RAMAZANLAR

•

24 Kasım 2002
MANİSA
Yrd. Doç. FİKRET YILMAZ

EBRULİ ASTRONOMİ ETKİNLİKLERİ

Güncel astronomi konusunda bilgilendirme, gökyüzünü tanıma, Gözlemevi'nde ve açık alanda gözlem, takım yıldızlarını tanıma ve Evren'in sınırlarına yolculuk...

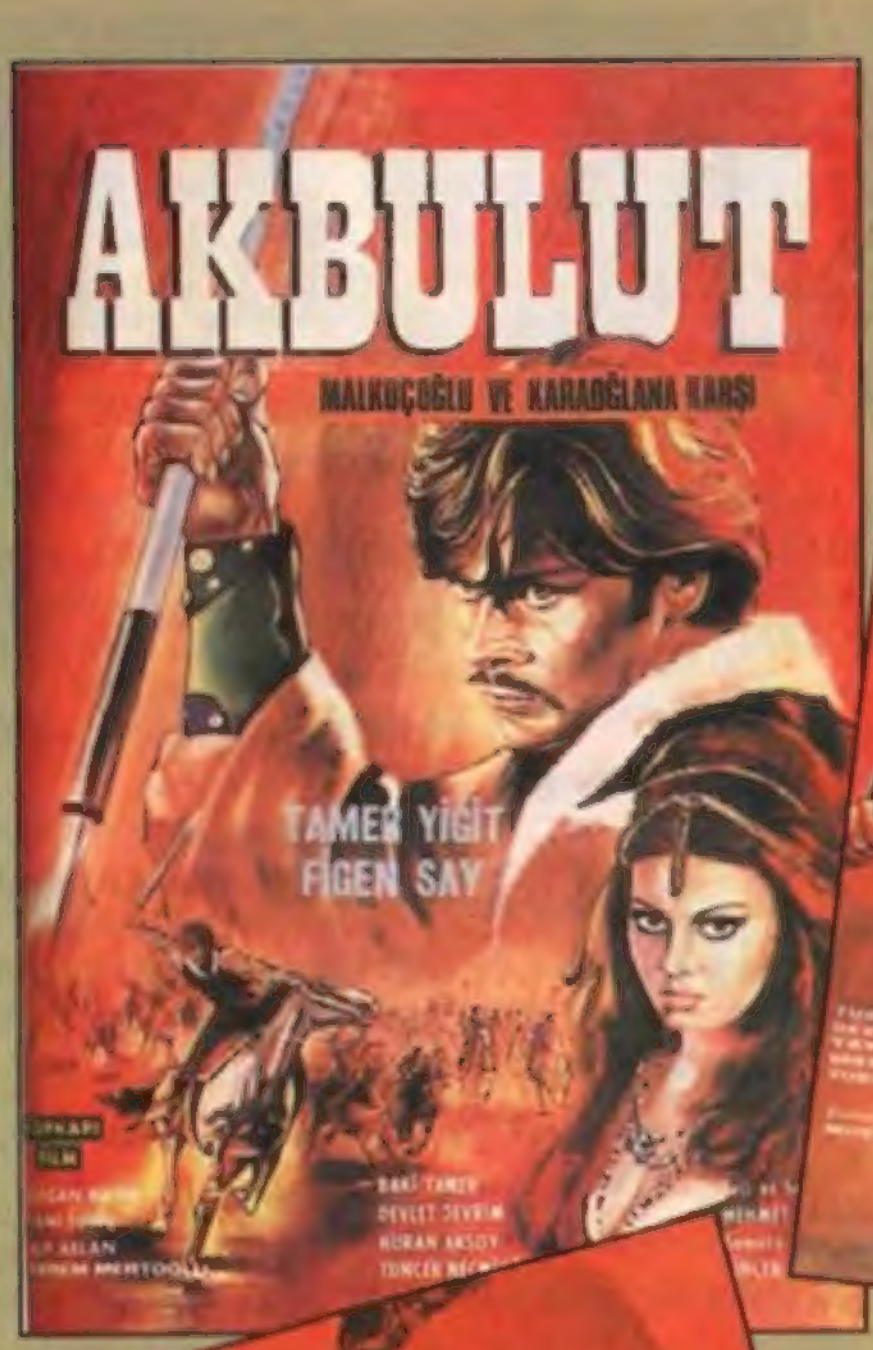
8 Kasım 2002
TAKIM YILDIZLARINI TANIMA-GÖZLEMEVİ GEZİSİ
HALİT MİRAHMETOĞLU
SENA ÇELİK

•

17 Kasım 2002
YILDIZ KAYDIRMACA (METEOR YAĞMURU)
HALİT MİRAHMETOĞLU
SENA ÇELİK

ebruli TUR

Rezervasyon: Adres: 1443 sok. (Kıbrıs Şehitleri) Mutlu Apt. No. 37/3 Alsancak İzmir
Tel: (0 232) 464 07 18 - 463 60 43 • Fax: (0 232) 464 92 03
e-mail: ebruliturizm@hotmail.com • http:\\ebruliturizm.sitamynet.com


AKBULUT
MALKOÇOĞLU VE KARAOĞLANA KARŞI
TAMER YİĞİT
FİGEN SAY

KARAOĞLAN
BİZANSLI ZORBA
KARTAL TİBET
ESEN
PUSKULLU · REHA
YURDAKUL
ve TANJU
GURSU
SUAT
YALAZ
OLCAY PRODUKSİYON

TOPATAN
YAVUZ
SELEKMAN
GÜLGÜN OK
GÜLGÜN ERDEM
M. ALİ AKPINAR
OLCAY
PRODUKSİYON
ÇAMOKA'NI
DÖNÜŞ
RECEP FİLİZ - İHSA
SUAT
YALAZ

CÜNEYT ARKIN
BAHAR
ERDENİZ
YILDIRIM
GENCER
REHA YURDAKUL
EKREM GÖKKAYA
KILIÇ
ASLAN
NATUK
BAYTAN